



**ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK  
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1**

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi  
und Martin Skamletz unter redaktioneller  
Mitarbeit von Daniel Allenbach





Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2015 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 4

ROMANTIC BRASS. EIN BLICK ZURÜCK  
INS 19. JAHRHUNDERT • Symposium 1  
Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi  
und Martin Skamletz unter redaktioneller  
Mitarbeit von Daniel Allenbach

Publiziert mit Unterstützung  
des **Schweizerischen Nationalfonds** zur  
Förderung der wissenschaftlichen Forschung

## Inhalt

### Vorwort 7

**Reine Dahlqvist** Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument  
in Wien 1800–1830 11

**Martin Skamletz** »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist  
des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern,  
Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.  
Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat 40

**Krisztián Kovács** Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete 59

**Jaroslav Rouček** Johann Leopold Kunerth (1784–1865) 71

**Adrian von Steiger** Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem  
*flageolet*. Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und  
deren Autoren 92

**Roland Callmar** Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles  
mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830 111

**Francesco Carreras/Cinzia Meroni** Brass Instrument Makers in Milan 1800–1850 152

**Claudio Bacciagaluppi** Trompeter (und Hornisten) an der Mailänder  
Scala vor 1850 173

**Renato Meucci** Der Cimbasso – nicht länger ein Rätsel der Besetzung im  
italienischen Orchester 188

**Daniel Allenbach** Frühe Ventilhornschulen in Frankreich 199

**Martin Kirnbauer** »... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«.  
Ophikleiden im Basler Museum für Musik 214

**Sabine K. Klaus** Die englische Klappentrompete – eine Neueinschätzung 230

**Edward H. Tarr** »Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu Unrecht  
vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts 245

**Rainer Egger** Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich  
zur Klappentrompete 271

**Markus Würsch** Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete«  
bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und  
instrumententechnische Reflexionen 281

**Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger** 290

**Namen-, Werk- und Ortsregister** 307

**Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 317





## Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge zu zwei Symposien an der Hochschule der Künste Bern, welche die Ergebnisse von durch den Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekten zur Klappentrompete und zur Ophikleide präsentierten. Im Anschluss an die Tagung »Romantic Brass« im Februar 2009 riss die Diskussion speziell zu Fragen des Nachbaus der Klappentrompete nicht ab, was zur Durchführung eines weiteren Teilsymposiums innerhalb der Veranstaltung »Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert« Anfang Oktober 2010 Anlass gab. Nicht nur aus diesem zweifachen Entstehungshintergrund heraus bieten die Beiträge des Bandes einen breiten – von musikhistorischen Forschungen bis zu praktischen Beispielen reichenden – Zugang.

Der unlängst viel zu früh verstorbene Doyen der Studien über die Klappentrompete, Reine Dahlqvist (1945–2014), steuert eine Einleitung zur Materie bei, indem er die erste Vorstellung der »organisierten Trompete« durch Anton Weidinger im Wien der Jahre um 1800 in ihren historischen und auch kompositorisch-satztechnischen Kontext stellt. Roland Callmar stellt verschiedene Dokumente vor, welche die praktische Anwendung der neu erfundenen Instrumente illustrieren.

Francesco Carreras und Cinzia Meroni untersuchen anhand von Archivmaterial die verschiedenen Hersteller von Blechblasinstrumenten im Mailand des 19. Jahrhunderts. Die dortige Produktion ist insofern von besonderem Interesse, als aus politischen Gründen zunächst Handelsverbindungen mit Frankreich und später mit Österreich vorherrschend waren. Claudio Bacciagaluppi bleibt geographisch in Mailand, konzentriert sich aber auf die Mitglieder eines einzigen Ensembles – des Orchesters des Teatro alla Scala. Er stellt die Hypothese auf, dass der technologische Fortschritt (durch neue Instrumententypen) mit Wechseln im Personal und mit veränderten Voraussetzungen in der Ausbildung und im Anstellungsverhältnis der Musiker einhergegangen ist.

Daniel Allenbach untersucht verschiedene frühe Ventilhornschulen in Frankreich. Dabei werden bislang wenig beachtete Quellen beleuchtet, so etwa Charles Gounods jugendlicher Horntraktat. Es wird auch eine Erklärung dafür gesucht, warum trotz (oder gerade wegen) der überragenden Persönlichkeit eines Joseph-Emile Meifred (des ersten Professors für Ventilhorn am Pariser Conservatoire) im ausgehenden 19. Jahrhundert noch so viel Widerstand gegen das Ventilhorn in Frankreich vorhanden war, dass es nach Meifreds Pensionierung sogar zur Aufhebung seiner Ventilhornklasse kam und von 1864 bis 1903 wieder ausschließlich Naturhorn unterrichtet wurde.

Als Kurator der Sammlung des Basler Museums für Musik kann Martin Kirnbauer die Resultate einer erneuten Untersuchung der dort aufbewahrten Ophikleiden präsentieren.

Edward H. Tarr beschreibt die exemplarische Karriere des bedeutenden deutschen Korsettvirtuosen Hugo Türpe – exemplarisch deswegen, weil sein Werdegang dem fast schon klischeehaften Urbild des früh verstorbenen musikalischen Genies entspricht. Biographie, Kompositionen und Repertoire Türpes werden eingehend beleuchtet.

Sabine K. Klaus folgt der anregenden Hypothese von Crispian Steele-Perkins, dass Haydn in England mit den frühen englischen Formen der Klappentrompete in Berührung gekommen sein könnte, und analysiert die erhaltenen (späteren) Instrumente unter diesem Licht: Sie kommt zum Schluss, dass diese Instrumente selbständige Weiterentwicklungen einer noch älteren Tradition als jener der kontinentalen Klappentrompeten darstellen.

Mit dem Beitrag von Jaroslav Rouček kommen wir zurück in den österreichischen Kaiserstaat, denn auch Johann Leopold Kunerth (1784–1865) ist die Erfindung der Klappentrompete zugeschrieben worden. Sein tatsächlicher Beitrag zur Geschichte dieses Instrumentes wird mittels einer großen Anzahl an neuen Quellen beschrieben.

Zwei Wiener Weiterentwicklungen der Klappentrompete stehen im Zentrum des Beitrags von Krisztián Kovács: Joseph Riedls Erfindungen, unter anderem anhand von neu beschriebenen Instrumenten, und eine neue Hypothese dafür, wie Weidinger sein Instrument für die Aufführung von Hummels Konzert verbesserte.

Ebenfalls dem Konzert von Johann Nepomuk Hummel widmet sich Martin Skamletz in seinem Beitrag. Ausgehend von der Mitte der 1990er-Jahre aufgekommenen und noch immer schwelenden Diskussion zu der von Hummel in seine Komposition eingebauten Passage aus einer Cherubini-Oper stellt er Hintergründe und Stellenwert der Zitierpraxis dar und liefert einen Vergleich zwischen unterschiedlichen Versionen des von Hummel mehrfach aufgenommenen Themas.

Adrian von Steiger untersucht insbesondere die Klappentrompetenschule von Roy und zeigt auf, dass sie ursprünglich nicht für dieses Instrument geschrieben wurde. Sein Beitrag ist insofern sehr praktisch ausgerichtet, als er sich mit dem Stellenwert auseinandersetzt, den historische Klappentrompetenschulen – die immer auch vom Naturinstrument ausgehen – für den heutigen Unterricht haben können.

Rainer Egger, auf seine einzigartige Erfahrung als Instrumentenbauer zurückgreifend, führt einen technisch anspruchsvollen Vergleich zwischen dem akustischen Verhalten des ›stabilen Systems‹ der modernen Trompete und jenem des gerade wegen seiner Unvollkommenheit herausfordernden ›flexiblen Systems‹ der Klappentrompete durch.

Markus Würsch schließlich blickt aus der Sicht des konzertierenden Musikers auf den Weg zurück, den er gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Konrad Burri bei der Entwicklung eines Nachbaus der Klappentrompete, der heutigen Anforderungen an Intonation und Spielbarkeit gerecht wird, gegangen ist. Das Interview von Sabine K.

Klaus mit Edward H. Tarr und Rainer Egger stellt dann eine Erweiterung dieser Selbstreflexion um eine historische Dimension dar: Anhand persönlicher Erinnerungen zweier ihrer Hauptakteure wird die Geschichte der Alte-Musik-Bewegung auf dem Gebiet der historischen Blechblasinstrumente nachgezeichnet.

Auf [www.youtube.com/user/fspinterpretation](https://www.youtube.com/user/fspinterpretation) sind ausgewählte Beiträge zu den künstlerischen Begleitveranstaltungen der Symposien dokumentiert: Besonders zu erwähnen ist die Ersteinspielung eines Ausschnitts von Bellinis *Sonnambula* mit den Originalinstrumenten, nämlich zwei Klappentrompeten – für die Bereitstellung des Notenmaterials danken wir Luca Zoppelli (Universität Fribourg).

Großer Dank gebührt weiters Adrian von Steiger für die Hilfe bei der Erstellung der schriftlichen Fassung des Referats von Markus Würsch, Sabine K. Klaus für die Redaktion des Interviews mit Rainer Egger und Edward H. Tarr sowie diesem selbst für das Lektorat des Textes von Reine Dahlqvist. Sprachlich lektoriert wurden die Beiträge von Claudio Bacciagaluppi, Roland Callmar, Renato Meucci und Jaroslav Rouček von Nicola Schneider, der Beitrag von Reine Dahlqvist von Annette Kappeler. Bei der abschließenden Gesamtreaktion behilflich war Daniel Allenbach. Weder die allem zugrundeliegenden Forschungsprojekte noch die sie präsentierenden Veranstaltungen wären ohne die großzügige Förderung des Schweizerischen Nationalfonds möglich gewesen.

Claudio Bacciagaluppi  
Martin Skamletz



Reine Dahlqvist

## **Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830<sup>1</sup>**

**Einleitung** Während der Periode von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurden viele Veränderungen an Holz- und Blechblasinstrumenten vorgenommen. Man hat sich um vollständige Skalen, bessere Intonation und größere spieltechnische Möglichkeiten bemüht. Die Holzblasinstrumente wurden mit mehreren Klappen versehen. Für das Horn wurde die Stopftechnik entwickelt und später auch das Ventilsystem. Bereits 1766 hatte Ferdinand Kölbl in St. Petersburg der Zarin Katharina II. ein Ventilsystem vorgeführt: Kölbl und dessen Schwiegersohn spielten ihr auf zwei sogenannten Amor-Schall vor, Instrumenten der Hornfamilie, die aber nicht weiterentwickelt wurden und bald in Vergessenheit gerieten.

Wahrscheinlich hat man schon vor 1770 mit Klappentrompeten experimentiert, und etwa 1774 spielte der Karlsruher Hoftrompeter Michael Wöggel in der Öffentlichkeit auf seiner Stopftrompete, die vermutlich in Paris gebaut worden war. Heinrich Stölzel und Friedrich Blühmel entwickelten verschiedene Ventilsysteme und erhielten am 12. April 1818 ein gemeinsames zehnjähriges preußisches Patent (Privileg) für ihre Kastenventile. Von dieser Zeit an begannen andere Instrumentenmacher, verschiedenartige Ventile zu entwickeln und auch neue Instrumentenfamilien zu kreieren.

Anton Weidinger (1766–1852) wurde lange als der Erfinder der Klappentrompete betrachtet, obwohl andere schon vor ihm mit Klappen auf Trompeten<sup>2</sup> experimentiert hatten. Es ist aber anzunehmen, dass er als erster die kurzwindige Form verwendete, bei der man die Klappen mit den Fingern der einen Hand bequem erreichen kann. Die kurzwindige Form war schon bei Naturinstrumenten der Infanterie bekannt.

**Die frühere Trompetentradition in Wien vom 17. bis zum 18. Jahrhundert** Seit 1460/70 hatten Trompeter an Aufführungen vielstimmiger Werke teilgenommen. Am Anfang des 17. Jahrhunderts wurde die Trompete in die Kunstmusik eingeführt, und zwar in der Kirchenmusik und bereits sehr früh in Wien. Besonders im höfischen Bereich bestand eine typische Trompetergruppe aus vier, fünf oder sechs Stimmen, während es in den Städten (bei den Stadtpfeifern oder Turnern) gewöhnlich nur zwei Diskant- oder Clarinstimmen gab.

<sup>1</sup> Ich danke Edward H. Tarr für das sorgfältige Edieren meines Textes.

<sup>2</sup> Zuerst bemerkt in Reine Dahlqvist: *Uppfinnandet av klafftrumpeten* (Die Erfindung der Klappentrompete), Seminararbeit, Musikwissenschaftliches Institut, Göteborgs Universität 1969; gedruckt als *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*, Nashville 1975.

1638 veröffentlichte der Trompeter Girolamo Fantini seine Schule *Modo per imparare a sonare di tromba*, die verschiedene Übungen und Sonaten für Trompete mit und ohne Generalbass sowie Trompetenduelle ohne Begleitung enthielt. Solche Duette erschienen auch als Zwischenspiele in *Attollite portas, principes* aus der Sammlung *Concentus votivus* von Andreas Rauch, die dem Kaiser Ferdinand II. gewidmet war und 1635 gedruckt wurde. Vermutlich erklangen solche Trompetenduelle schon früher im deutschen Raum.

Der Gebrauch der Trompete wurde auch in der mehrstimmigen Sonate eingeführt, zuerst 1662 in der Sammlung *Sacro-profanus concentus musicus* von Johann Heinrich Schmelzer aus Wien. Dergleichen Sonaten, nicht selten mit solistischer Rolle für die Trompete, folgten bald unter anderem von Antonio Bertali in Wien und Pavel Josef Vejvanovský in Kremsier. Hier kann man auch eine spätere Sonate für Violine, Trompete, Fagott und Generalbass von Schmelzer anführen (Notenbeispiel 1). Dieses Werk ist ein ausgezeichnetes Beispiel der hohen Kunstfertigkeit der Trompeter in Wien um 1670/75. Die damals gebräuchliche Tonhöhe war der Cornettton, ungefähr dieselbe Tonhöhe, in der die Weimarer Kirchenkantaten von Johann Sebastian Bach erklangen.

**NOTENBEISPIEL 1** Johann  
Heinrich Schmelzer: *Sonata a 5*,  
2 Violini, Clarino, Fagotto, Viola  
da Gamba con Cimbalo,  
Takt 99–101, Clarino (C)



Aus dieser Zeit stammen weitere interessante Trompetenduelle. Vielleicht hat man die zwölf Trompetenduelle aus Heinrich Ignaz Franz Bibers *Sonate tam aris quam aulis servientes* (1676) in Wien gespielt (wie die Sonaten mit einer oder zwei Trompeten derselben Ausgabe).

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ist die Trompete in Wien als Obligatinstrument in der Oper (und Kirchenmusik) belegt. Um 1720 begannen die dort wirkenden Tonsetzer in aufsehenerregender Weise für die Trompete zu schreiben. Daran waren besonders Antonio Caldara, Georg von Reutter der Jüngere, Luca Antonio Predieri und Georg Christoph Wagenseil beteiligt. Reutter hat auch einige Instrumentalwerke mit überaus schwierigen Trompetenstimmen komponiert. Folgende Beispiele mögen genügen, um die außerordentliche Virtuosität der Wiener Trompeter zu zeigen (Notenbeispiele 2, 3 und 4).<sup>3</sup>

3 Caldaras Notenbeispiel ist der Handschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, A 382 (Autograph) entnommen. Im Autograph hat der Tonsetzer nicht alle Stimmen ausgeschrieben, sondern nur die Generalbassstimme sowie die hohen Partien mit ihren Alternativen. Die ganze Arie mit allen Stimmen ist vollständig enthalten in einer Kopie, dem Dedikationsexemplar der Kaiserfamilie:

Unter den erwähnten Instrumentalwerken Reutters sind besonders hervorzuheben: ein Trompetenkonzert in C,<sup>4</sup> in dem g<sup>'''</sup> sechsmal erreicht wird, und ein *Servizio di tavola* (1745), in dessen Schlusssatz zwei Trompeter sehr häufig e<sup>'''</sup> erreichen müssen (Notenbeispiel 5).<sup>5</sup>

Diese Stimmen (außer der Caldara-Arie) waren für den »so sehr berühmten Hr. Heinisch in Wien« (so Leopold Mozart)<sup>6</sup> geschrieben. Gemeint war Johann Heinisch (1706–1751), der vielleicht größte unter den Naturtrompetern.<sup>7</sup> Die Caldara-Arie wurde wahrscheinlich für Joseph Holland (1687–1747) geschrieben, war aber wohl zu schwer für ihn.<sup>8</sup> Die zweite Trompete in Reutters *Servizio di tavola* wurde ganz sicher von Ferdinand Weidlich († 1758) gespielt, von dem 1747 gesagt wurde, dass er »nach dem Heinisch der beste musikalische Trompeter« sei.<sup>9</sup>

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 15 903-04. Die hohen Partien sind hier in dünner Schrift über die vereinfachten Stimmen geschrieben. Die Arie ist auch in einer Sammlung mit Trompetenarien – mit je einer Arie von Fux und Porsile und vielen Arien aus Opern und Oratorien von Caldara – enthalten. Hier steht allerdings nur die vereinfachte Fassung: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 17 051. Die Quelle zu Reutters Notenbeispiel liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 17 986. Die Quelle zu Wagenseils Notenbeispiel liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 17 235.

4 Stift Heiligenkreuz, Musikarchiv, IVc4.

5 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII 8093.

6 Friedrich Wilhelm Marpurge: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* 3, Berlin 1757/58, S. 196.

7 Johann Joseph Fux schrieb 1732, dass Heinisch »ein ganz besonderer Virtuos ist, dergestalten, dass es ihm nit allein kein Trompeter bevorthuen wird, sondern er Heinisch auch gewisse Tuons auf der Trompetten glücklich erfunden hat, welche die capellmeister zwar bishero gewuntschen; aber kein trompeter hat können zu wegen bringen«. Zit. nach Ludwig Köchel: *Johann Joseph Fux*, Wien 1872, S. 434. Zu seiner Biographie vgl. Markus Bauer: »Ewer röm. kayl. und köngl. allunterthänigst-treuehormster Johannes Heinisch Kayl. Musicalischer Hoff Trompeter«. *Versuch einer musikalischen Biographie des musikalischen Hofstrompeters von 1727–1751*, Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz 2008.

8 Fux schrieb über ihn in einem Gutachten vom 9. März 1719: »weil er in seinem Instrument vor andern sonderlich distinguiert«. Köchel: *Johann Joseph Fux*, S. 384. Dies ist auch nachzulesen in Andreas Lindner: *Die kaiserlichen Hofstrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert*, Tutzing 1999 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 36), S. 221. In *I due dittatori* gibt es im fünften Akt eine Arie für 2 Trompeten, Tenor und Generalbass, auch in C, »Il suon de le trombe«. Beide Stimmen bewegen sich im Register c'-c<sup>'''</sup>/d<sup>'''</sup> und steigen kaum unter c<sup>''</sup> herab. Sie enthalten viele Sechzehntel und Zweiunddreißigstel. Die zweite Stimme imitiert durchgehend die erste. Bei zwei Gelegenheiten erscheint in der ersten Stimme eine Skala von halben Noten mit einer Trillerkette von c<sup>''</sup> bis d<sup>'''</sup>, mit e<sup>'''</sup> als Höhepunkt. Diese Skala wird von der zweiten Trompete wiederholt. Man muss deshalb zwei geschickte Trompeter gehabt haben, einer davon muss Joseph Holland gewesen sein.

9 Lindner: *Die kaiserlichen Hofstrompeter*, S. 635. In einer Einlage vom 10. März 1740 wurde notiert, dass der Oberhofstrompeter Franz Küffel einen Trompetenschüler habe, welcher in einem Jahr als Virtuose eintreten könne (ebd., S. 768). Dieser Trompetenschüler war Ferdinand Weidlich.

NOTENBEISPIEL 2 Antonio  
Caldara: I due dittatori (1726),  
»Nulla bada destrier generoso«, Takt 24–29 (64–71) und  
Takt 102–107, Tromba (C)

NOTENBEISPIEL 3 Georg von  
Reutter: Il parnaso accusato (1739),  
»Lo stuol che Apollo onora«,  
Allegro, Takt 10–14 (76–79/81,  
106–110, 173–176/178) und  
Takt 20–30 (116–127),  
Clarino (C)

NOTENBEISPIEL 4 Georg  
Christoph Wagenseil: Il Siroè  
(1748), »L'orror della tempesta«, Allegro, Takt 107–109,  
Tromba (C)



NOTENBEISPIEL 5 Georg von Reutter: *Servizio di tavola* (1745),  
III: Finale – Allegro, Takt 43–55 und 133–146, Clarino 1 und 2 (C)

Seit den 1620er-Jahren gab es somit am Wiener Kaiserhof eine große Trompetentradi-  
tion, deren fast beispielloser Höhepunkt etwa zwischen 1720 und 1750 anzusetzen ist. Das  
öffentliche Musikleben hingegen war in Wien weniger entwickelt als in London. Erst um  
1745/50 kann man Belege dafür finden. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass viele  
Konzerte in Theatern stattfanden. Zwischen 1758 und 1763 waren es laut einem Verzeich-  
nis von Philipp Gumpenhuber mehr als fünfzig. Viele Konzerte wurden auch in den  
Adelspalästen gegeben, waren also eher privater Natur. Sehr wichtig war die Gründung  
der Tonkünstlersozietät (1771).<sup>10</sup> Hat man bei diesen Konzerten auch Trompetenkonzer-

<sup>10</sup> Vgl. Daniel Heartz: *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740–1780*, New York/London 1995, S. 45 ff.;  
Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*,  
Stuyvesant (NY) 1989, S. 35–64.

te aufgeführt? In den Listen Gumpenhubers ist keines angegeben.<sup>11</sup> Dagegen traten einige Hornisten auf, darunter Josef Ignaz Leutgeb.<sup>12</sup> War die Trompetentradition seit etwa 1750 zu einem Ende gekommen? Hatten die großen Trompeter keine Nachfolger?

**Von den 1770er-Jahren bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts** Es wird gewöhnlich bemerkt, dass Wolfgang Amadeus Mozart die Trompetenstimmen in Händels *Messias* verändert hat, weil Trompeter nicht mehr imstande waren, solche Stimmen auszuführen. Nun sind die Trompetenstimmen in diesem Werk nicht besonders schwer oder hoch. Die Arie »The trumpet shall sound« fordert eine sehr gute Ausdauer, geht dagegen nicht über den zwölften Naturton hinauf. Mozart hat aber nicht nur die Trompetenstimmen verändert, sondern das ganze Werk uminstrumentiert. Er fügte Holzbläser wie auch Hörner hinzu – deren Stimmen fast genau wie die der Trompeten geschrieben sind –, um das ganze Werk nach dem Geschmack seiner eigenen Zeit einzurichten. Wären Händels Trompetenstimmen schwer zu spielen, wären die siebte und neunte Sinfonie Beethovens vollkommen unspielbar gewesen.

Johann Georg Albrechtsberger nennt in seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* (erschienen 1790) alle Töne bis *c'''* als »einfach« und fügt die Töne *d'''*, *e'''*, *f'''* und *g'''* an, welche er als schwer und selten bezeichnet. Er schreibt nichts von einer etwaigen Unfähigkeit der damaligen Trompeter.<sup>13</sup>

Der oben genannte *Servizio di tavola* des Jahres 1745 von Reutter wurde 1769, 1770 und 1771 wiederaufgeführt. Der in Wien tätige Anton Eberl hat in seiner ersten Sinfonie von 1783 die abgebildete Stelle für die Trompeten geschrieben (Notenbeispiel 6).<sup>14</sup>



**NOTENBEISPIEL 6** Anton Eberl:  
Sinfonie Nr. 1 (1783), I: *Allegro assai*,  
Takt 80–85, Clarino 1 und 2 (D)



**NOTENBEISPIEL 7** Josef Haydn:  
Kassation Es-Dur (Hob. II: Es1/Es2), I:  
Andante, Takt 1–4 und 21–23, Clarino (Es)



<sup>11</sup> Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Daniel Heartz vom 18. Februar 1998.

<sup>12</sup> Heartz: Haydn, Mozart and the Viennese School, S. 47.

<sup>13</sup> Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790, S. 440.

<sup>14</sup> Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, XIII 18640 (Autograph).

Auch Josef Haydn hat in einer Kassation (Hob. II: Es1/Es2) einige hohe Töne für die einzige Es-Trompete, darunter sogar  $d'''$ , geschrieben (Notenbeispiel 7).<sup>15</sup>

Haydns Sinfonie Nr. 72 ist für vier (2 + 2) Hörner geschrieben, aber in einer Handschrift (aus Wien oder Österreich), übrigens die Hauptquelle, sind »Clarino« 1 und 2 als Alternative später hinzugefügt.<sup>16</sup> In einer anderen Stimmengruppe aus Wien um 1790 oder etwas später wurde das zweite Hornpaar durch Trompeten (Clarini) ersetzt (Notenbeispiel 8).<sup>17</sup>



**NOTENBEISPIEL 8** Josef Haydn: Sinfonie Nr. 72 D-Dur (1763/65), oben: Stimmen aus Wien um 1780/85, I: Allegro, Takt 8–18 (81–91), »Clarino o Corno Primo in D«, unten: spätere Stimmen aus Wien um 1790/95, I: Allegro, Takt 8–18 (81–91), Clarino 1 (D)

In einer anderen Fassung wurden die vier Hornstimmen verändert und durch zwei Trompetenstimmen ersetzt.<sup>18</sup> Hier kommen keine Läufe bis  $e'''$  vor, sondern ein Sprung von  $e''$  nach  $e'''$  auf der D-Trompete; solche Sprünge waren nur die größten Virtuosen imstande, geschmackvoll auszuführen. Der Ursprung dieser Fassung ist noch unbekannt (Notenbeispiel 9).

Es können auch spätere Beispiele angeführt werden, und zwar von Franz Schubert. In seiner ersten Sinfonie (1813) erreicht die erste D-Trompete häufig  $c'''$ , besonders am Ende des ersten Satzes (Notenbeispiel 10).

In seinen frühen Werken bevorzugte Schubert eine helle und glanzvolle Instrumentation. (Das  $c'''$  auf der F-Trompete erscheint auch einmal in *Die Freunde von Salamanka* aus dem Jahre 1815 oder 1816.) Später wurde der Orchesterklang dunkler und die Trompetenstimmen immer tiefer und im Umfang begrenzt.

<sup>15</sup> Stift Kremsmünster, Musikarchiv, Sign. H 40, 82.

<sup>16</sup> Universitätsbibliothek Augsburg (Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek), Sign. III, 4 1/2 20, 812.

<sup>17</sup> Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, XIII 41540.

<sup>18</sup> Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. I.81.



NOTENBEISPIEL 9 Josef Haydn: Sinfonie Nr. 72, »Eszterháza-Fassung«, Takt 8–18 (81–91), Clarino 1 und 2



NOTENBEISPIEL 10 Franz Schubert: Sinfonie Nr. 1 D-Dur (1814), I: (Adagio und) Allegro vivace, Takt 505–530, Corni 1 und 2 (D), Clarini 1 und 2 (D)

Hat der erste Trompeter nun wirklich die hohen Töne in der ersten Sinfonie aufgeführt? In den Musikalischen Salons (privaten Konzerten) von Otto Hatwig (für den Schubert seine fünfte Sinfonie komponiert hat) erklangen die erste, zweite, dritte, fünfte und sechste Sinfonie, wahrscheinlich auch die vierte.<sup>19</sup> Die erste Trompetenstimme der ersten Sinfonie entspricht genau der Partitur und zeigt keine Belege für eventuelle Veränderungen.<sup>20</sup> Albrechtsberger (der 1809 verstarb) hat auch in der dritten Ausgabe seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* nichts über etwaige Unfähigkeiten der Trompeter geschrieben.

Während der drei letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gibt es keine Quellen für die Aufführung von Trompetenkonzerten oder Solowerken für Trompete in Wien (abgesehen von Reutters *Servizio*), obwohl es denkbar wäre, dass man solche Konzerte im privaten Rahmen aufgeführt hat. Wie früher hat man jedoch an den Höfen während der Tafel Trompetenduelle – Bicinien, wie Altenburg belegt – gespielt. Als man 1789 in Dresden ein Probespiel für die beiden Trompeter Klemm und Hitzhauer veranstaltete, sollen sie unter anderem zwei schwere »Hassische Fugen« sehr gut vom Blatt gespielt haben.<sup>21</sup> Wahrscheinlich hat man auch am Wiener Hof solche Stücke aufgeführt. (Die Aufzüge für drei oder mehr Trompeten, gewöhnlich mit Pauken, erklangen eher für Repräsentationszwecke, während die Duette eher für »subtile« musikalische Aufführungen gedacht waren.) Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Johann Adolf Hasse beauftragt wurde, Trompetenduelle zu komponieren und dass sie noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Dresden gespielt wurden. Die jüngeren Trompeter waren offenbar nicht weniger fähig als die früheren.

Am Hof von Eszterháza waren im Jahre 1780 (Mitte März bis Ende Dezember) zwei Trompeter angestellt: Lorenz Merkl und Johannes Peschko. Nachdem sie Eszterháza verlassen hatten, reisten sie unter anderem nach Russland. Beide werden als »Virtuosen« bezeichnet und »blasen Doppelkonzerte« – also Duette – »mit einander, und spielen aus allen Tönen«.<sup>22</sup> Sie wurden 1782 in Stockholm angestellt, wo sie »Inventionstrompete« spielten. Peschko starb 1785, aber Merkl hat weiterhin Konzerte auf seiner Inventionstrompete gegeben. (Er verstarb 1800 durch Ertrinken.)<sup>23</sup> In Schweden hatten die beiden

19 Otto Biba: Schubert's Position in Viennese Musical Life, in: *19th Century Music* 3 (1979), S. 109.

20 Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Otto Biba vom 28. Januar 2009.

21 Otto Mörtzsch: Die Dresdner Hoftrompeter, in: *Musik im alten Dresden*, Dresden 1921 (Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens, Bd. 29), S. 35–98, hier S. 77.

22 *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, [hg. von Johann Nikolaus Forkel], Leipzig 1781, S. 110.

23 Gunhild Karle: *Kungl. Hovkapellet i Stockholm och dess musiker 1772–1818*, Uppsala 2000, S. 430–437. Merkl kam aus Bruck in Österreich und wurde in Bamberg ausgebildet, wo er am 17. Februar 1875 freigesprochen (zum Gesellen erklärt) wurde. Vgl. Reine Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpets-*

zuerst Göteborg besucht, wo sie laut einem Bericht offenbar mit Stopftönen spielten.<sup>24</sup> Ob diese beiden Trompeter etwas mit der Fassung für zwei Trompeten statt vier Hörnern in Haydns Sinfonie Nr. 72 zu tun haben, wissen wir nicht. Warum haben sie übrigens Eszterháza nach nur neun Monaten verlassen? Vielleicht erhielten sie weniger Möglichkeiten, als Solisten aufzutreten.

Kehren wir nun zu Mozart und seinen Bearbeitungen zurück. Im Jahre 1788 hat er eine Aufführung von Carl Philipp Emanuel Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (1787 gedruckt) ›taktiert‹. Die Aufführung fand beim Grafen Johann Esterházy statt. Mozart hat hier eine Arie (›Ich folge dir, verklärter Held‹) für Trompete verändert: Die kurzen hohen melodischen Partien hat er auf Flöte und Oboe verteilt. Er hat auch die erste Trompetenstimme im Chor ›Triumph, des Herrn gesalbter Sieger‹ vereinfacht. Die Veränderungen für die Arie und den Chor vermerkte er in der ersten Trompetenstimme (Clarino 1) durch Buchstaben (g, d" und so weiter). In allen weiteren Chören jedoch behielt er die Trompetenstimmen im Original!<sup>25</sup> Warum hat er die Trompetenarie verändert? Zu diesem Zeitpunkt wurde die Trompete als Soloinstrument in einer Arie als unpassend betrachtet. ›The trumpet shall sound‹ wurde zum Beispiel als ›langweilig‹ beschrieben. Wohl deshalb hat Mozart diese Arie auf Horn und Trompete aufgeteilt. Darüber, warum nur die Arie ›Ich folge dir‹ und der Chor ›Triumph‹ verändert wurden, können wir nur rätseln. Die Veränderung ist ›nachträglich‹, wahrscheinlich nach den Proben, vorgenommen worden. Vermutlich hat Mozart den Trompetenton als weniger befriedigend empfunden und dann, seiner Ästhetik gemäß, die kurzen Soli auf eine Flöte beziehungsweise eine Oboe verteilt. Die erste Trompetenstimme ist sonst unverändert, und der Trompeter muss oft c" erreichen, sowohl auf der D- als auch auf der Es-Trompete.<sup>26</sup>

Während der letzten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts gab es in Österreich und speziell in Wien keine Krise im Trompetenspiel. Es hat nicht an hochqualifizierten Trompetern gefehlt, als Weidinger seine Klappentrompete zu entwickeln begann. Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, dass auch er imstande war, im hohen Register zu

pelets historia. Från 1500-talet till mitten av 1800-talet, med särskild hänsyn till perioden 1740–1830, Bd. 1, Dissertation, Göteborgs Universitet 1988, S. 337–338.

- 24 Bei ihrem ersten Konzert im Rittersal zu Stockholm am 19. Mai 1782 wurde notiert, dass »sie die Trompete in einer wunderlichen Weise spielt[en], die man hier nicht früher gehört hat.« Siehe Patrik Vretblad: *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*, Stockholm 1918, S. 218. Bei ihrem Konzert in Göteborg am 21. April wurde bemerkt, »dass sie mit allen Semitönen spielen, welche auf diesem Instrumente recht schwer zu ›exequieren‹ sind.« Siehe Wilhelm Berg: *Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754–1892*, Göteborg 1914, S. 132.
- 25 Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, III 14232.
- 26 Vgl. auch Beispiele in Andreas Holschneider: C. Ph. E. Bachs Kantate ›Auferstehung und Himmelfahrt Jesu‹ und Mozarts Aufführung des Jahres 1788, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1968–1970, S. 264–280.

spielen, wenigstens in der Lage bis c<sup>'''</sup> oder d<sup>'''</sup> auf der D- oder Es-Trompete. Die Naturtonreihe ist jedoch begrenzt, und wollte man die musikalischen Möglichkeiten der Trompete entwickeln, musste man das Instrument chromatisieren. Weidinger waren Stopftöne sicher nicht unbekannt; vielleicht hatte er eigene Erfahrungen damit. Möglicherweise hatte er auch von Versuchen mit Klappen auf Trompeten gehört. Auch Anton Stadlers Entwicklung der Klarinette hat ihn vielleicht beeinflusst.

**Die Periode von 1800 bis 1830: Anton Weidinger** Die Konzerte von Joseph Haydn und Johann Nepomuk Hummel sind anderswo recht genau behandelt worden.<sup>27</sup> Hier genügt eine kurze Zusammenfassung von Anton Weidingers Wirken bis zur Aufführung von Hummels Trompetenkonzert im Jahre 1804.

Anton Weidinger (1766–1852) wurde am 18. September 1785 freigesprochen und wirkte danach als Trompeter im Kürassierregiment Fürst Czartoryskis (1785–1787) und im Dragonerregiment Erzherzog Josephs (1787–1792). 1792 wurde er Trompeter am Hoftheater und am 1. Februar 1799 kaiserlicher Hoftrompeter (vom 16. April 1796 bis 1. Februar 1799 Expektant). Am 1. März 1819 wurde er Oberhoftrompeter. Pensioniert wurde er am 1. August 1850.

Am 28. März 1800 führte er Josef Haydns Trompetenkonzert mit seiner »neuorganisierten Trompete« zum ersten Mal öffentlich auf. (Er hatte schon am 22. Dezember 1798 mit seiner »organisierten Trompete« in Leopold Kozeluchs Konzert für Trompete, Mandoline, Kontrabass und Pianoforte mitgewirkt. Außerdem hatte bereits 1799 Joseph Weigl ein Konzert Es-Dur für Englischhorn, Flauto d'amore, Trompete, Viola d'amore, Cembalo und Violoncello komponiert, wobei eine Aufführung nicht belegt ist.)

Wir haben keine Beschreibung seiner Trompete, aber aller Wahrscheinlichkeit nach hat er die kurzwindige Klappentrompete entwickelt, bei der man mit einer Hand alle Klappen bedienen kann.

Im Jahre 1802 besuchte er auf einer Konzertreise Frankfurt am Main, Leipzig, London und Paris. Vor seiner Reise trat er in einem Konzert in Wien auf. Kaiserin Maria Theresia (1772–1807, Kaiserin 1792–1807) hatte eine reiche Musikkultur am Hof entwickelt. Sie spielte selbst Klavier und trat auch als Sängerin auf. Durch ihr Tagebuch aus den Jahren 1801 bis 1803 wissen wir, welche Werke bei ihren privaten Konzerten erklangen. Am Schluss einer »Ackademie« am 5. März 1802 wurde »ein Concert auf der organisierten Trompetten von Weidinger geblasen«.<sup>28</sup> Es ist nicht angegeben, welches Konzert Weidinger gespielt hat, aber 1802 kommt wohl nur Haydns Konzert in Frage.

<sup>27</sup> Vgl. die Angaben in den Beiträgen von Markus Würsch, Adrian von Steiger und Jaroslav Rouček.

<sup>28</sup> John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, S. 293.

Gegen Ende des Jahres 1803 hat er sich um die Mitwirkung beim Neujahrskonzert am kaiserlichen Hof (nicht Eszterháza!) am 1. Januar 1804 bemüht und Hummels Konzert uraufgeführt.<sup>29</sup>

Für den 31. März 1805, fast genau fünf Jahre nach seiner ersten musikalischen »Akademie«, kündigte Weidinger eine weitere in der Wiener Zeitung vom 23. März an. Diese »Akademie« ist so gut wie unbekannt. Die Anzeige lautet:

»Concert-Nachricht

Anton Weidinger, k. K. Hoftrompeter, der auf seinen Reisen nach den Hauptstädten Englands und Frankreichs, seine von ihm erfundene Klappentrompete der Vollkommenheit näher gebracht, glaubt die Bekanntmachung derselben, als ein Inländer, seinem Vaterlande schuldig zu seyn. Er erhielt zu dem Ehre hohen Orts die Erlaubniss in dem k. K. Redouten-Saal eine musikalische Akademie den 31. Dies Monats von halb 1 bis 2 Uhr zu geben, wo er nebst Aufführung mehrere konzertanten Stücke von der Composition der berühmtesten Meister, auch eine englische Arie aus Händels Oratorium, die ihm in dem königl. Concert in London vorgelegt wurde, zu akkompagniren die Ehre haben wird. Das Nähere wird der gewöhnliche Anschlagzettel weisen.«

Ein »Anschlagzettel« scheint nicht erhalten zu sein.<sup>30</sup> Die Arie Händels war vermutlich »Let the bright seraphim« aus *Samson*. Außerdem war »The trumpet shall sound« im Deutschen Reich, und besonders in Wien, nicht unbekannt.

1810 bewarb sich Weidinger um einen konzertanten Auftritt am Kaiserhof beim Tafelkonzert am 5. März im Rahmen der Vermählungsfeierlichkeiten Marie-Louises mit Kaiser Napoleon. Er trat dort aber nicht auf, weil das Programm bereits festgelegt war.<sup>31</sup> Im Jahre 1811 gab die Geburtstagsfeier von Kaiser Franz II. am 12. Februar wiederum Anlass zur Bewerbung um ein solistisches Auftreten beim Konzert. Ein Auftritt Weidingers wurde aber abgelehnt, weil ein solcher die »sehr beschränkte Dauerzeit zu sehr überschreiten würde«. Weidinger wurde jedoch Anfang März für einen Auftritt mit seiner Klappentrompete von Antonio Salieri unterstützt. Ein Konzert mit einer Klappentrompete wurde jedoch von der Kaiserin abgelehnt, weil sie die Klappentrompete als nicht sehr angenehm empfand. Sie hatte ein Klarinettenkonzert bevorzugt. Ein weiterer Wunsch von Weidinger wurde am 14. Dezember 1811 mit ähnlichen Worten abgelehnt: »Da Ihre Majestät des öfteren geäußert haben, an diesem Instrumente kein besonderen Wohlgefallen zu finden«. Weidinger hat seine Versuche, ein Konzert am Hof zu geben, nicht ganz aufgegeben. Am 10. Dezember 1812 reichte er eine neue Bittschrift für eine

29 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 562. Howard Chandler Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works. The Late Years 1801–1809*, London 1977, S. 279 f.

30 Mitteilung des Österreichischen Theatermuseums vom 3. März 1997.

31 Für diese und die folgenden Notizen zu Weidinger vgl. Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 564–568.



Mitwirkung beim öffentlichen Tafelkonzert im Januar 1813 ein. Seine Bittschrift wurde mit folgenden Worten abgeschlossen:

»Er unterfängt sich ein Concert von der Komposition des Jos: Hayden [sic] oder Humel [sic] unterthänigst vorzuschlagen, welches nur 5 bis 6 Minuten Zeit fordern, und das er einer Prüfung zu unterziehen erbötig ist.«

Weidingers Auftreten bei dem am 10. Januar 1813 zur Leopold-Ordensfeier stattfindenden Tafelkonzert sollte dabei nicht allzu lang werden. Später wurde diese Vorgabe geändert, und nach den Proben am 8. Januar wurde das »Trompeten Concert v. Hayden, gespielt v. Weidinger 8 Minuten« als Nr. 5 genannt. Weidinger selbst hatte fünf bis sechs Minuten als Dauer angegeben, und er plante ursprünglich wohl nur einen Satz aus Haydns oder Hummels Konzert zu spielen. Die bewilligten acht Minuten werden so zu interpretieren sein, dass er zwei Sätze spielen sollte, den ersten und zweiten. In der endgültigen Programmaufstellung wurde aber vermerkt, dass »etwan das dritte Stück des Instrumental Concertes ausgelassen werden« soll; »es bleibt sodann das ausgelassene Stück immer noch vorrathig für den Fall daß die Tafel etwa dennoch länger dauern würde.« Also spielte er den ersten und zweiten Satz.

**Weidinger in Neukomms Requiem: Neuer Auftrieb** Am Anfang des Jahres 1815 beim Wiener Kongress sollte Weidinger seinen bedeutendsten Auftritt überhaupt machen, beim Requiem von Neukomm. Sigismund Ritter von Neukomm, der seit November 1809 in Paris wohnte, begab sich 1814 zusammen mit Charles-Maurice de Talleyrand zum Kongress nach Wien. Seine *Missa pro defunctis* hatte er in Paris komponiert. Am 21. April 1813 war sie fertig und wurde Joseph und Michael Haydn gewidmet. In Wien wurde sie zum Gedächtnis von Ludwig XVI. aufgeführt.<sup>32</sup> Das Werk war ursprünglich für zwei Chöre a cappella geschrieben, aber bei der Aufführung in Wien wurde der kleinere Chor von Klarinetten und Fagotten und der größere Chor von Kontrabässen und Orgel begleitet, »um die Sänger richtiger im Tone zu halten«.<sup>33</sup> Ferner fügte Neukomm »Vor und Zwischenspiele nebst einem Trauermarsch für die Weidinger'sche Inventionstrompete, 4 Hörner und 3 Posaunen« hinzu (Notenbeispiel 11).<sup>34</sup> Die Blechblasinstrumente wurden außer in der Einleitung, in den Zwischenspielen und im abschließendem Trauermarsch in kurzen Abschnitten einiger Chöre verwendet, zum Beispiel im »Tuba mirum« und im »Rex tremendae majestatis« aus dem Abschnitt »Dies irae«. In seinem Werkverzeich-

32 Rudolph Angermüller: Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis. Autobiographie. Beziehung zu seinen Zeitgenossen, München/Salzburg 1977 (Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 4), S. 71, 78 (Nr. 111 bzw. 138).

33 Allgemeine Musikalische Zeitung 17 (1815), Sp. 120.

34 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Ms. 15750.

nis gab Neukomm an, dass diese Instrumentalsätze am 26. November 1814 (also in Wien) fertig komponiert wurden.<sup>35</sup>

Die Trompetenstimme ist für ein Instrument in Es, mit dem Umfang a–g" geschrieben. In einem Solo im Trauermarsch hat der Komponist die Trompete ein a" (klingend c''') erreichen lassen, diese Stelle aber gestrichen und sie dem ersten Horn gegeben. Die Trompetenstimme ist im Zwischenspiel nach dem »Sanctus« ausgeprägt melodisch und figuriert. Melodische Abschnitte kommen auch in der Einleitung und im Trauermarsch vor. Neukomm, der die Klappentrompete sehr schätzte, hat auf dem Titelblatt (sowohl in der Handschrift als auch im Druck) vermerkt:

»Da dieses vortreffliche Instrument, worauf man mittelst Klappen die ganze Chromatische Tonleiter vollkommen rein hervorbringen kann, noch zu wenig bekannt ist, so hat der Autor diese Stimme für eine Clarinette übersetzt, mit der dies Instrument (obgleich mit weit mehr Kraft) am meisten Aehnlichkeit hat.«

Die Klappentrompete konnte jedoch keine Neuerung für ihn gewesen sein, als er 1814 nach Wien kam, denn er hatte während der Jahre 1797–1804 dort bei Joseph Haydn studiert. (In Salzburg, wo er geboren worden war, war Michael Haydn sein Kompositionslehrer gewesen.)

Die Aufführung von Neukomms *Missa pro defunctis* fand in St. Stephan am 21. Januar 1815 vor dem Kaiser, allen anwesenden fremden Monarchen, Prinzen, Ministern, Generalen, kirchlichen Dignitären und einer »unzähligen Volksmenge« statt. Das Werk machte einen würdevollen und tiefen Eindruck. Dabei wurde Weidinger stark beachtet. Ein Rezensent schrieb, dass das Offertorium »mit einer Einleitung der Hörner und Posaunen [beginne,] bey welcher eine Inventions-Trompete, von Hrn. Weidinger meisterhaft geblasen, den Gesang führt.«<sup>36</sup> Ein anderer Rezensent schrieb über die »vom Hrn. Hof-trompeter Weidinger erfundene und ganz meisterhaft gespielte Klappentrompete«.<sup>37</sup>

Mit dieser Aufführung hatte Weidinger eine außerordentliche Gelegenheit erhalten, sein Instrument und seine Geschicklichkeit vor einer Versammlung von hochgestellten Zuhörern aus ganz Europa vorzuführen. Eine Besonderheit: Die Aufführung wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in der Nummer 7 vom 13. Februar 1815 rezensiert. Fünf Tage früher, in der Nummer 6 vom 8. Februar, wurde in einer »Notiz« die Aufführung des Requiems nur mit wenigen Zeilen behandelt, und es wurde hinzugefügt: »Das Nähere werden wir den Lesern nächstens mittheilen«. Hingegen wurde die Klappentrompete besonders hervorgehoben:

35 Angermüller: Sigismund Neukomm, S. 77.

36 AMZ 17 (1815), Sp. 121.

37 Ebd., Sp. 124.

»mit Einleitung und Zwischenspielen für die edelsten Blasinstrumente, geschrieben – nämlich für die neuerfundene Klappentrompete, welche von g bis c<sup>'''</sup> alle ganze und halbe Töne vollkommen angiebt, vier Hörner und drey Posaunen«. <sup>38</sup>

Weidingers Auftreten beim Wiener Kongress hat offenbar stark dazu beigetragen, dass die Trompete während der folgenden fünf Jahre ziemlich häufig als Soloinstrument in Erscheinung trat, auch von zwei weiteren Trompetern, Anton Khayll und Joseph Werner gespielt (siehe weiter unten).

Schon am 8. Februar 1815 trat Weidiger wieder als Solist mit einem Rondo von Hummel auf. <sup>39</sup> Wahrscheinlich spielte er den dritten Satz aus Hummels Trompetenkonzert. Wie oben mitgeteilt, wollte er ja einen einzelnen Satz entweder aus Hummels oder aus Haydns Konzert am Hof aufführen. Änderungen in Hummels Partiturauto-graph sprechen für spätere Aufführungen. Vermutlich besaß Weidinger Stimmensätze zu beiden Konzerten. Kaum zwei Wochen später, am 19. Februar, spielte Weidinger eine Polonaise von Antonio Cartellieri. Die Tonart A-Dur war für sein Instrument »nicht ganz vortheilhaft«. <sup>40</sup> Wahrscheinlich hat Weidinger es auf einer Trompete in D-Stimmung gespielt und damit Schwierigkeiten mit der Intonation bekommen.

**Anton und Joseph Weidinger** Weidingers Sohn Joseph fing auch bald an, als Solist aufzutreten. Am 28. November 1813 spielte er ein Konzert auf einem Klappenhorn, das sein Vater konstruiert hatte. Joseph Weidinger war bei diesem Konzert 12 Jahre alt. <sup>41</sup> Er soll übrigens auch schon 1810 als Trompeter aufgetreten sein. <sup>42</sup>

Danach begegnen wir Auskünften über Vater Weidingers Konzerttätigkeit erst wieder im Jahre 1817. Er fing nun an, gemeinsam mit seinem Sohn Joseph aufzutreten. In einem Schreiben vom 16. Dezember 1816 begann er, sich wieder um ein Hofkonzert zu bemühen. Er erbat »sein Künstlertalent in einem Konzerte von der Erfindung des H. Neukomm einer Prüfung zu unterwerfen, und sich sohin der allerhöchsten Gnade würdig zu machen.« Dass Neukomm ein Konzert für Weidinger schreiben konnte und wollte, wäre nicht unwahrscheinlich. In seinem Werkverzeichnis ist jedoch kein Trompetenkonzert aufgeführt. Das Ansuchen reichte Weidinger übrigens am 9. Januar 1817 erneut ein. Kaum drei Wochen später, am 27. Januar, bemühte sich Weidinger ein drittes Mal um ein Konzert. Dieses Mal präziserte er, dass er zusammen mit seinem Sohn in

<sup>38</sup> Ebd., Sp. 101.

<sup>39</sup> Ebd., Sp. 217.

<sup>40</sup> Ebd., Sp. 219.

<sup>41</sup> AMZ 15 (1813), Sp. 844.

<sup>42</sup> Richard Heuberger: Anton Weidinger. Biographische Skizze, in: Die Musik 7 (1907/08), S. 166.

Nº 1. Vor dem Requiem.  
 NB. Die Inventions-Trompete kann durch eine, oder, nach Verhältnissen,  
 durch zwei Clarinetten ersetzt werden.

3

Clarinetto in B.

Tromba in Es.

Corno 1<sup>mo</sup> in Es.

Corno 2<sup>do</sup> in Es.

Corno 1<sup>mo</sup> in As.

Corno 2<sup>do</sup> in C.

Trombone Alto.

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

1214

NOTENBEISPIEL 11 Sigismund Ritter von Neukomm:  
 Vor- und Zwischenspiele nebst einem Trauermarsch  
 für die Weidinger'sche Inventions-Trompete,  
 4 Hörner und 3 Posaunen zu dem  
 Vocal-Requiem (1814)



Nr. 5. Nach dem Sanctus, während der Wandlung. Tromb.: tac. 7

Clarinetto in B. *sempre dolce assai, tenuto*

Tromba in Es. *tenuto*

Corno 1<sup>mo</sup> in Es. *p*

Corno 2<sup>do</sup> in Es. *f p*

Corno 1<sup>no</sup> in As. *p*

Corno 2<sup>do</sup> in B fa basso. *p*

*dolce f*

*dolce f*

*dolce f*

*dolce f*

*dolce Solo p Solo p f p dol.*

1214

8

Musical score for "L'Espresso" by Maurice Strakosky, Op. 10, No. 1. The score is in 2/4 time and features a piano introduction with various dynamics and articulations.

Dynamics: *f* (forte), *dolce* (softly), *dol.* (dolce), *p* (piano), *tenuto* (sustained).

Articulations: *tr* (trill), *>* (accent), *tr* (trill).

The score is written for piano and includes a piano introduction. The first system shows the piano introduction with various dynamics and articulations. The second system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The third system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The fourth system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The fifth system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The sixth system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The seventh system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The eighth system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The ninth system continues the piano introduction with various dynamics and articulations. The tenth system continues the piano introduction with various dynamics and articulations.

1214

einem »Duett Concert auf der Klappen Trompeten und Klappen Waldhorn« auftreten wolle. Für das Konzert am 16. Februar wurden die beiden aber nicht berücksichtigt.<sup>43</sup>

Am 25. März trat Joseph Weidinger als Solist auf. Er trug *Adagio* und *Rondeau* von Franz de Paula Roser auf dem Klappenwaldhorn »mit vieler [sic] Präcision vor [...]. Die auf dem Horn so schweren Triller gelangen ihm besonders gut.«<sup>44</sup> Fünf Tage später, am 30. März, traten sowohl Anton als auch Joseph Weidinger in einem *Andante* und *Polonaise* Rosers auf. In der Kritik heißt es: »Beyde Künstler behandelten ihre Instrumente mit besonderer Delicatesse, wesswegen sie auch allgemein gefielen und lärmend hervorgehoben wurden.«<sup>45</sup>

Nur zwei Tage später spielte Anton Weidinger ein *Adagio* für die Klappentrompete von Neukomm.<sup>46</sup> Auch dieses Werk fehlt in Neukomms Werkverzeichnis. Es könnte möglicherweise ein Arrangement des Zwischenspiels nach dem *Sanctus* seiner *Missa pro defunctis* sein, aber eine selbständige Komposition wäre wahrscheinlicher – vielleicht ein Satz aus Neukomms Konzert, das Weidinger in seiner Bewerbung vom 16. Dezember 1816 erwähnt hatte.

Am 4. Mai gaben Weidinger Vater und Sohn wieder ein Konzert (»Akademie«). Die »Akademie« wurde mit Rosers *Adagio* und *Rondeau* für Klappenwaldhorn eröffnet. Darauf wurde ein *Potpourri* aus Rossinis Oper *Tancredi* für Klappentrompete, Klappenwaldhorn und Piano forte gespielt. Das Konzert schloss mit einem Marsch – in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* »Crescendo- und Decrescendo-Marsch« genannt – für zwei Klappentrompeten, zwei Klappenwaldhörner und Pauken.<sup>47</sup> Der Rezensent der Wiener *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb über den Ton der Klappeninstrumente:<sup>48</sup>

»Herr Weidinger hat diese beyden Instrumente allerdings durch diese Erfindung so vervollkommt, dass jeder Kenner ihm den verdienten Beyfall nicht versagen kann; denn die Hauptaufgabe, jeden einzelnen Ton mit Hülfe der Klappen gleich stark angeben zu können, scheint nun wirklich gelöst zu seyn; dennoch aber bleibt zu wünschen übrig, dass mehrere Töne, vorzüglich bey dem Waldhorn, noch verbessert werden möchten, die nicht rein genug, und im Verhältnisse gegen andere Töne etwas zu tief sind. Im Solo würden wir mehr Höhe (als die Beschaffenheit und Natur des Instrumentes erlaubt) gar nicht, die Tiefe nur äusserst behutsam zu gebrauchen anrathen, in welchem Falle es dann, mit Einsicht behandelt, von der herrlichsten Wirkung seyn kann.«

43 Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 568 f.

44 Wiener *Allgemeine musikalische Zeitung* mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (AMZW) 1 (1817), Sp. 116; AMZ 19 (1817), Sp. 305.

45 AMZW 1 (1817), Sp. 120; AMZ 19 (1817), Sp. 307.

46 AMZ 19 (1817), Sp. 379.

47 Ebd., Sp. 429 f.

48 AMZW 1 (1817), Sp. 164 ff.; Hervorhebungen im Original.

Der Rezensent meinte ferner, dass die beiden Herren Weidinger mit ihrem Spiel zwar »geübte Fertigkeit« gezeigt hätten; man vermisste aber beim Waldhornisten »die natürliche Anmuth«, was doch wegen seiner Jugend entschuldigt werden könne. Das Werk von Roser sei auch nicht geeignet gewesen, das Instrument »in einer bestmöglichen Vervollkommnung« zu zeigen. Das Potpourri Rosers hatte auch dieselbe geringfügige Wirkung. Schließlich schrieb er über den abschließenden Marsch: »welcher sich *pianissimo* von weiter Entfernung, jedoch zu schnell mit *forte* näherte, so dass die Täuschung sowohl in der Annäherung des Schalles, als in der zu schnelleren Entfernung abermahls gänzlich verfehlt blieb.« Die »Akademie« war noch schlechter besucht als viele frühere, »eine Warnung für noch folgende Concertgeber, denen es um Casse zu machen zu thun ist«.

Weidinger versuchte gleichzeitig ein weiteres Hofkonzert zu geben, nämlich bei den Feierlichkeiten zur Vermählung der Erzherzogin Leopoldine mit Kronprinz Dom Pedro am 13. Mai 1817. Er wurde in einem Bericht vom 7. Mai zusammen mit drei Sängerinnen, einem Violoncellisten, dem Hofkapell-Oboisten und einem Flötisten erwähnt, welche sich auch gemeldet hatten. Der Kaiser sollte den Entscheid treffen. Obwohl er in die engere Wahl gekommen war, hat Weidinger auf eine Teilnahme letztlich verzichtet.<sup>49</sup>

Danach liegen Auskünfte über Weidingers Konzerttätigkeit erst gegen Ende 1819 vor, als Vater und Sohn bei einer »Musikalisch-deklamatorischen Mittags-Unterhaltung« am 5. Dezember mitwirkten. Der Berichterstatter in der Wiener *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb über Weidingers Klappeninstrument:<sup>50</sup>

»Hr. Weidiger hat sich unstreitig durch Erfindung des Klappen-Waldhorns und der Klappen-Trompete um die Musik einiges Verdienst erworben. Wir finden, dass dem Waldhorn die Bereicherung mit Tönen vielmehr zu Statten komme, als der Trompete, weil ersteres Instrument durch seinen weichen, lieblichen Klang vollends für das Solospiel geeignet ist, welches bey dem letzteren nicht der Fall ist.«

Welche Werke Weidinger auf seiner Trompete gespielt hat, konnte der Kritiker nicht mitteilen, infolge Unklarheiten in einer übrigens weitschweifigen Beschreibung auf dem »Anschlagzettel«. Er setzte fort: »Herr Weidinger spielt dieses Instrument mit vieler Sicherheit, die jedoch für sich allein noch nicht hinreicht, die Zuhörer zu ergötzen.« Joseph Weidinger spielte Variationen von Madame (Angelica) Catalani. Sein Vortrag sei »angenehm« und seine Fertigkeit »bedeutend« gewesen.

Der Rezensent in der Leipziger Zeitung fand nicht nur den Ton von Weidingers Klappentrompete, sondern auch den des Horns nicht sehr geeignet:<sup>51</sup>

49 Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 569 f.

50 AMZW 3 (1819), Sp. 798.

51 AMZ 22 (1820), Sp. 56.



»[...] auch weiss man, was von dergleichen Inventions-Instrumenten zu halten sey; das Charakteristische derselben geht meist verloren, indessen verdient des Ausübenden Fleiss und praktisches Studium, besonders wenn derselbe bereits Veteran ist, dankbare Anerkennung.«

Die bisherige wohlwollende Kritik von Weidingers Instrument war fast zum Erliegen gekommen. Der Ton der Trompete, nicht nur der der Klappentrompete, sei für das Solospiel weniger geeignet, das Horn sei in diesem Falle besser. Man könne nicht ohne Weiteres mit Virtuosität Zuhörer gewinnen. Das Fehlen von einem guten Repertoire, welches die Eigenheiten des Instrumentes hervorheben könnte, trage auch dazu bei.

Weidinger setzte es dennoch fort, Konzerte zu geben und sein Instrument zu verbessern. Bezüglich des Tafelkonzerts zum Geburtstag Kaiser Franz' II. am 13. Februar 1820 bat er in einem Schreiben (vom 20. Januar) »um die Gnade, sich nebst seinen [sic] Sohne, in einem concertirenden Duett, und mit neuen Harmonistücke[n] bey Hofe hören lassen zu dürfen«. Seine Bitte wurde genehmigt, und als Nummer 5 wurde »Duo für Waldhorn u. Trompete, componirt u. vorgetrag. von Weidinger Vater u. Weidinger Sohn« angegeben.<sup>52</sup>

In einer »Bekanntmachung« in der Wiener Zeitung vom 27. Dezember 1823 berichtete Weidinger über seine kontinuierlichen Versuche, sein Instrument weiterzuentwickeln. Folgende Instrumente lagen vor: eine Klappentrompete in D, hohe A- und G-Trompeten und eine Inventions-Klappentrompete mit Bögen von hoch B bis tief A, »wo man in den F., E. und Es. Tonarten Solo blasen [kann].« Die Instrumente

»zeichnen sich durch einen vollkommen hellen, reinen und starken Ton aus, dass sie nicht wie jene nachgeahmten einen dumpfen Ton geben, [...] es können alle Töne ganz in gleicher Stärke und Wirkung, leise, wachsend, und auch schmetternd nach Erforderniß genommen werden. [...] Ferner hat er eine andere Klappentrompete erfunden, die aus allen Tonarten, ohne aufzustecken, behandelt werden kann, und deren Umfang sich vom tiefen Bass C. D. E. F. G. durch die ganze chromatische Tonleiter bis ins 3. Mahl gestrichene D. erstreckt.«<sup>53</sup>

Die Instrumente wurden von August Bayde gebaut.

Es fehlen Auskünfte über Konzerte Weidingers während des dritten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, aber am 10. Mai 1829 gab er wohl eines seiner letzten Konzerte überhaupt. (Er war fast 63 Jahre alt.) Er spielte auf einer neuen und verbesserten Klappentrompete, aber das Interesse des Publikums war gering.<sup>54</sup> Am 1. August 1850 erfolgte Weidingers Pensionierung; er sei »gehörlos, und derart mit Altersschwäche behaftet, daß er

52 Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 570 ff.

53 Günter Dullat: Metallblasinstrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologie, Frankfurt a.M. 1989, S. 123. Allgemeines Intelligenzblatt zur Oesterreichisch-kaiserlichen privil. Wiener Zeitung vom 27. Dezember 1823, S. 1318.

54 Heuberger: Anton Weidinger, S. 166.

bleibend und gänzlich dienstunfähig ist«. Über eine mögliche Pensionierung Weidingers wegen »Mangel an den Vorder Zähnen« ist seit April 1838 diskutiert worden.<sup>55</sup>

**Ein anderer Klappentrompeter: Joseph Werner** Ein anderer Trompeter, der Klappentrompete spielte, war Josef Werner. Es gibt leider keine Auskünfte über seine Lebensumstände. Er war jedoch nicht Hoftrompeter, sondern »Orchester-Mitglied des k. k. Theaters an der Wien«.<sup>56</sup> Möglicherweise war er, laut einem von Jaroslav Rouček vor Kurzem gefundenen Dokument, einer der beiden Brüder Werner, die Johann Leopold Kunerth in Kremsier ausgebildet hatte. Der eine wurde Flötist in München und der andere ging als Trompeter nach Russland.<sup>57</sup>

Sein erster Auftritt, der in den Musikzeitschriften erwähnt wird, fand am 21. September 1817 statt. Er spielte Variationen für Trompete, die er selbst komponiert hatte, auf der von ihm »neuorganisirten Trompete«. Wir erinnern uns, dass Weidingers Klappentrompete zuerst »organisirte Trompete« genannt wurde. Dass Werner eine Klappentrompete wirklich selbst entwickelt hatte, wird durch eine spätere Besprechung bestätigt, in der der Begriff »Klappen-Trompete« ausdrücklich genannt wird (siehe unten die Berichte zum Jahr 1819).

Der Kritiker der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb, dass Werner »sehr viel« auf seinem Instrument geleistet habe. Besonders wohl sei es ihm gelungen, »die chromatischen Fortschreitungen« auszuführen. Die dritte Variation aber fordere mehr Übung und »die Tiefe dieser neuorganisirten Trompete scheint gut; um sie dennoch genau zu beurtheilen, muss man Hrn. Werner in der Nähe und öfter hören.«<sup>58</sup>

Allem Anschein nach hatte Werner seine Trompete erst vor Kurzem entwickelt, und das Konzert war auch sein erster Auftritt in Wien mit seiner »neuorganisirten Trompete«. Der Rezensent der Leipziger Zeitung meinte, dass Werner seine Variationen »mit einer überraschenden Fertigkeit« spiele.<sup>59</sup> Bei einem Konzert am 14. Dezember spielte Werner wieder seine Variationen, welche mit Beifall empfangen wurden. Der Rezensent der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung schrieb:<sup>60</sup>

»Es bewährte sich auch heute, dass der Tonumfang dieser von Herrn Werner selbst erfundenen Trompete in der ganzen Leiter vollkommener, als aller derjenigen ist, welche diess Instrument aus seinen Gränzen zwingen wollen; wenigstens bleibt das Ohr mit Zwitterlauten verschont, und das hier und da Mangelhafte scheint sich wohl nur grössten Theils darauf zu gründen, dass der Spieler noch

55 Ärztlicher Bericht vom 30. April 1850; siehe Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 555 und 573–581.

56 AMZ 19 (1817), Sp. 841. Keine Angaben in der genannten Arbeit Lindners.

57 Siehe den Beitrag von Jaroslav Rouček in diesem Band.

58 AMZW 1 (1817), Sp. 348.

59 AMZ 19 (1817), Sp. 841.

60 AMZW 1 (1817), Sp. 450.

nicht hinlänglich darauf eingeübt ist, und sich nicht so zeigen kann, dass auch wir die Vollkommenheit des Instrumentes in eben dem Grade, als sein Talent, seinen Kunstsinn würdigen können.«

Es wurde früher in diesem Jahr (1817) behauptet, dass Weidinger die Schwierigkeiten mit Tönen in gleicher Stärke gelöst hätte, und »Zwitterlaute« wurden bei seiner Trompete überhaupt nicht bemerkt. In welcher Hinsicht Ton und Tonumfang von Werners Trompete vollkommener waren als auf allen anderen Trompeten, ist unklar. Werner führte seine *Variationen* nochmals bei einem Konzert am 23. Dezember 1817 auf, aber das Konzert wurde nicht besprochen.<sup>61</sup>

Im folgenden Jahr 1818 gab Werner am 15. März eine »Musikalische Akademie«, bei welcher er (vom Text aus zu urteilen) den ersten Satz aus einem Konzert und eine neue Polonaise spielte. Werner war nach der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung in der »musikalischen Welt schon vortheilhaft bekannt«. Sein Spiel erwarb »ihm abermahls rauschenden Beyfall«. Sein Instrument scheint dennoch nicht vollkommen befriedigend funktioniert zu haben:

»indem wir ihn nun schon mehrere Mahle gehört haben, so dürfte man mit ziemlicher Gewissheit angeben können, dass das Instrument selbst einiger Verbesserungen bedarf, um dem Künstler ein maniertes Spiel, die dem Instrumente doch noch nicht ganz zusagenden Verzierungen zu sichern.«<sup>62</sup>

Bei einem Konzert am 21. August 1819 spielte Werner eine eigene Polonaise, vielleicht dieselbe wie beim Konzert am 15. März des vorigen Jahres. Er erhielt »durch seine ausserordentliche Fertigkeit auf diesem sehr schwierigen Instrumente rauschenden Beyfall.«<sup>63</sup> Weil nun keine Einwendungen gegen sein Instrument gemacht wurden, scheinen nun die Klappen einwandfrei funktioniert zu haben. Er hatte wohl auch seine Spieltechnik verbessert.

Vier Monate später, am 23. Dezember, trat Werner bei einer »Musikalisch-deklamatorisch-mimischen Abend-Unterhaltung« auf. Er spielte ein Potpourri, welches zu viele Schwierigkeiten zu enthalten schien. Es war deshalb nicht verwunderlich, dass viele Töne misslangen. »Doch gefiel auch er.«<sup>64</sup> Nach dem Korrespondenten für die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung hatte er sein Solo auf der Klappentrompete »recht gut« ausgeführt.<sup>65</sup>

Nach diesem Konzert wurde Josef Werner in den beiden Musikzeitschriften nicht mehr erwähnt. Ob er mit dem Konzertieren aufgehört hat, wissen wir nicht. Vermutlich

61 AMZW 2 (1818), Sp. 5; AMZ 20 (1818), Sp. 72.

62 AMZW 2 (1818), Sp. 113.

63 AMZW 3 (1819), Sp. 546.

64 AMZW 4 (1820), Sp. 55.

65 AMZ 22 (1820), Sp. 58.

hat er Wien verlassen und ist wieder nach Russland gereist. Weidinger wurde übrigens auch nicht mehr genannt. Besonders merkwürdig ist es, dass man weder die beiden Trompeter als Musiker und besonders als Solisten noch ihre Instrumente miteinander verglichen hat.

**Ein weiterer Solist: Anton Khayll** Der dritte damalige Trompetensolist in Wien war Anton Khayll. Er spielte jedoch nicht die Klappentrompete, sondern die Naturtrompete. Vielleicht handelte es sich dabei um ein Instrument, bei dem man Stopftöne produzieren konnte. Diese Art der Tonproduktion wird bei damaligen Solisten öfter genannt als bei Orchestermusikern. Sein Instrument war also wohl eine Art Inventionstrompete, obwohl die Quellen nichts darüber aussagen.

Anton Khayll wurde am 7. April 1787 in Hermanmestetz geboren und später auf verschiedenen Blasinstrumenten vom »Turnermeister in Wiener Neustadt unterrichtet«. Dort »bildete er sich zum Clarinvirtuosen« aus. Er starb plötzlich »im rüstigen Mannesalter« am 28. April 1834.<sup>66</sup> Seine Brüder Aloys Khayll (1791–1868) und Josef Khayll (1781–1829) waren hervorragend als Flötist beziehungsweise Oboist.

Er wurde zwischen dem 10. und 22. Oktober 1810 als Trompeter (clarinista) bei Eszterháza angestellt, aber bereits am 16. Juli 1811 war er nach Wien abgereist.<sup>67</sup> Dort wirkte er als Trompeter am Hoftheater.<sup>68</sup> Im Jahre 1816 bewarb er sich zusammen mit sechs anderen Trompetern um die frei gewordene Stelle eines Hoftrompeters. Gewählt wurde aber Johann Dessary, und Khayll musste bis zum 4. März 1819 warten, um eine solche Stelle zu erhalten.<sup>69</sup>

Die erste Konzertaufführung Khaylls, die in den Leipziger und Wiener Musikzeitschriften besprochen wurde, fand am 12. Februar 1816 statt. Er führte dabei ein Potpourri für Trompete und Orchester mit ausgezeichneter Sicherheit und Reinheit auf.<sup>70</sup>

Wie Weidinger war Khayll an einem Auftritt am Hof gelegen, und zusammen mit seinen Brüdern machte er am 28. Dezember 1816 eine Eingabe, um ein »Concertin für Flöte Oboe und Trompete producieren zu dürfen«. Sowohl diese als auch eine neue Eingabe vom 9. Januar 1817 wurden abgelehnt.<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*. Neue Ausgabe, Bd. 4, Stuttgart 1840, S. 83.

<sup>67</sup> Roger Hellyer: *The Wind Ensembles of the Esterházy Princes*, in: *The Haydn Year-Book 15* (1984), S. 5–92, hier S. 58, Anm. 175.

<sup>68</sup> Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 287.

<sup>69</sup> Ebd., S. 292.

<sup>70</sup> AMZ 18 (1816), Sp. 193.

<sup>71</sup> Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter*, S. 289–291.

Der Komponist Franz Weiss schrieb für die drei Brüder Variationen für Flöte, Oboe und Trompete (in C- oder D-Dur), welche sie am 23. Februar 1817 aufführten. Der Wiener Rezensent schrieb, dass Anton Khayll Gelegenheit erhalten hätte, seine Virtuosität auf der Trompete »im glänzendsten Lichte« zu zeigen. Wer ihn nicht gehört hätte, sollte an der Möglichkeit zweifeln, dass man so ein schweres Werk mit solcher Sicherheit und Delikatesse spielen könne, und dass »die Zunge mit allen ihren Vibrationen so wirken« könne. Der Berichterstatter hob auch die ausgezeichnete musikalische Qualität der Variationen hervor.<sup>72</sup> Der Leipziger Rezensent meinte, dass Weiss' Variationen sehr geschmackvoll und wirkungsvoll komponiert seien. »Sonderlich erregte Hr. Anton Khayll Staunen, durch die Vollkommenheit, womit er sein sehr ungünstiges Instrument, die Trompete, zu behandeln versteht.«<sup>73</sup> Die Variationen wurden nochmals am 31. März sowie am 6. April wiederholt.<sup>74</sup>

Vier Tage nach der Uraufführung der Variationen, am 27. Februar, wurden die Brüder für ein Hofkonzert vorgeschlagen. In einer erfolgreichen Eingabe von Salieri wurden sie mit ihrem eigenen Concertino für das zweite Kammerkonzert in der Fastenzeit am 4. März vorgesehen. Die ganze Konzertfolge wurde am 25. März (im fünften Kammerkonzert) wiederholt.<sup>75</sup>

Am 16. Februar des folgenden Jahres (1818) traten die Brüder Khayll wieder auf. Anton Khayll spielte ein Potpourri für Trompete, das er selbst komponiert hatte und das von einem Herrn Pechatschek instrumentiert worden war. Ein Wiener Rezensent schrieb:<sup>76</sup>

»Wer ihn nicht gehört hat, dürfte an der Möglichkeit, auf einer einfachen Trompete ohne Klappe, ohne sonstiger Vorrichtung u. dgl. so viel effectuiren zu können, zweifeln, und ganz gewiss würde die Vorwelt – wie Schubart sich ausdrückt – solche Kunstfertigkeit für Zauberey halten.«

Der Leipziger Korrespondent schrieb, dass Anton Khayll »beynahe unglaubliche Schwierigkeiten besiegte.«<sup>77</sup> Im selben Konzert führten die Brüder ein Adagio und Rondo für Flöte, Oboe und Trompete in D-Dur von Weiss auf. Der Wiener Rezensent lobte den Komponisten für seine Fähigkeit, drei so verschiedene Instrumente zusammenzubringen. »Man gerieth in Verlegenheit, welchem von ihnen man mit dem Ohre folgen sollte.«<sup>78</sup> Bald danach wirkten die Brüder beim zweiten Kammerkonzert in der Fastenzeit am Hofe mit und führten das Trio für Flöte, Oboe und Trompete von Weiss aus.<sup>79</sup>

72 AMZW 1 (1817), Sp. 77 ff.

73 AMZ 19 (1817), Sp. 211.

74 AMZW 1 (1817), Sp. 119, 132; AMZ 19 (1817), Sp. 380.

75 Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 291.

76 AMZW 2 (1818), Sp. 71.

77 AMZ 20 (1818), Sp. 227.

78 AMZW 2 (1818), Sp. 71.

79 Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 291.

Bei einem Konzert am 18. Oktober 1818 führten die Brüder Khayll eine Concert-Polonoise für Flöte, Oboe und Trompete von Leidesdorf auf. Auch in diesem Werk konnte Anton Khayll seine ungewöhnliche Virtuosität auf der Trompete »im zartesten Verein« mit seinen Brüdern zeigen.<sup>80</sup>

Nach diesem Konzert lesen wir erst wieder in Bezug auf ein Konzert am 2. Januar 1820 von den Brüdern. Franz Weiss gab eine musikalische »Privatunterhaltung« und die Brüder spielten unter anderem seine Variationen. Dieses Mal aber wurde das Werk kritisiert, weil es zu viele technische Schwierigkeiten enthalte, besonders für die Oboe und die Trompete, und weil es in Tonarten abgewichen sei, die den Instrumenten nicht gut lägen:

»Das Gezwungene ist niemahls schön, in den plastischen Künsten wie in Musik und Poesie. Dieser letzte Satz lässt sich auch auf die äusserst schwere und anstrengende Trompette anwenden; man sieht eisernen Fleiss und besonderes Talent mit einem unbezwinglichen Werkzeuge streiten, bewundert und bedauert jedoch, dass so viele Mühe und Anstrengung so spärliche Früchte tragen.«

Trotz der Einwendungen betrachtete er die Komposition jedoch als lobenswert, »so auch das Spiel der Herrn Khayll, welche verdienten Beyfall erhielten«.<sup>81</sup> Hier sollte man vielleicht die Frage stellen: Handelte es sich hier um ein neues Werk oder einen anderen Kritiker?

Bei einem Konzert am 20. Februar erklang eine vierstimmige Hymne von Josef Preindl. Nach einer Wiener Rezension diente der Chor nur als »Folie« zu den von den Brüdern Khayll gespielten Solostimmen für Flöte, Oboe und Trompete.<sup>82</sup> Der Leipziger Korrespondent schrieb, dass sich die konzertierende Flöte, Oboe und Trompete »eben nicht sonderlich erbaulich ausnahmen«.<sup>83</sup>

Daraufhin wurden die Brüder zu zwei Hofkonzerten während der Fastenzeit 1820 eingeladen. Zwei der vier Kammerkonzerte wurden jedoch abgesagt, und sie haben offenbar nur im Konzert vom 11. März mitgewirkt. Das Konzert – das der Kaiser »in der Absicht, um dem Corps Diplomatique und den bey gegenwärtigem Congresse hier anwesenden fremden Ministern Gelegenheit zu gewähren, allerhöchst derselben ihre Aufwartung zu machen, [...] anzuordnen geruhet[e]« – fand im Zeremoniensaal statt. Im Konzert spielten die drei Musiker Leidesdorfs Polonoise, für Flöte, Oboe und Trompete.<sup>84</sup>

Dann schweigen die Auskünfte über die Brüder Khayll bis Ende 1822. In einem Konzert am 25. Dezember 1822 wurden drei Hymnen von Preindl aufgeführt. Nach der

80 AMZ 20 (1818), Sp. 823; AMZW 2 (1818), Sp. 397 f.

81 AMZW 4 (1820), Sp. 21 f.

82 Ebd., Sp. 225.

83 AMZ 22 (1820), Sp. 217; Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter, S. 292.

84 Ebd.

Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung war die zweite Hymne, in welcher die Brüder Khayll spielten, besonders glänzend instrumentiert.<sup>85</sup> Ob es dieselbe Hymne war, die am 20. Februar 1820 negativ kritisiert wurde, geht nicht daraus hervor. Möglicherweise hatte man dieses Mal einen wohlwollenderen Berichterstatter. Weiss' *Adagio und Rondo* wurde auch aufgeführt und die Brüder erhielten die Möglichkeit, ihre anerkannten Fähigkeiten zu zeigen.

Bei einem Konzert Anton Khaylls am 9. März 1823 wurden unter anderem die Variationen von Weiss gespielt. Der Wiener Rezensent schrieb, dass man mit Recht die drei Brüder zu den geschicktesten Instrumentalisten rechnen könne, »und besonders erregte der Trompeter dadurch Aufsehen, dass er ohne Inventionstrompete, auf einem ganz einfachen Instrumente die grössten Schwierigkeiten besiegt, und so rein intonirt«.<sup>86</sup>

Obwohl die Klappentrompete in Wien bisweilen als Inventionstrompete bezeichnet wurde, verstehen wir heute unter »Inventionstrompete« eigentlich ein Naturinstrument, das mittels Auf- oder Einsteckbögen in verschiedenen Stimmungen zu spielen ist. Meist wurden solche Inventionstrompeten damals mit der Stopftechnik gespielt, weswegen sie gewöhnlich doppelwindig gebaut wurden. Dort wurden sie sowohl im Orchester als auch besonders in der Militärmusik gebraucht. Im Vergleich zur Klappentrompete war die Bauweise einer richtigen Inventions- oder Stopftrompete (auch in der gebogenen Form als »trompette demilune«) einfacher. Wir können also nicht sicher entscheiden, ob Anton Khayll auf seinem »ganz einfachen Instrument« nur Naturtöne oder auch Stopftöne gespielt hat. Letzteres wäre denkbar. Seine »reine Intonation« könnte für die Verwendung von Stopftechnik sprechen. Auf jeden Fall muss er eine außerordentliche Technik besessen haben. Leider sind die Werke, die er gespielt hat, nicht erhalten.

Es ist merkwürdig, dass kein damaliger Berichterstatter einen Vergleich zwischen den drei Solisten Weidinger, Werner und Khayll gemacht hat. Alle wurden jedenfalls für ihre Geschicklichkeit gelobt, besonders Werner und ganz besonders Khayll, weil er die »einfache Trompete« spielte.

**Ventiltrompeten** In Wien fing man ziemlich früh an, Ventiltrompeten zu bauen. Das sogenannte Wiener Ventil – die Weiterentwicklung eines 1820 von Christian Friedrich Sattler erbauten Ventils – wurde bereits 1823 von Joseph Riedl (Wien) und Josef Kail (Prag) patentiert. Es wurde danach verbessert und von Leopold Uhlmann, der dafür 1830 ein Privileg für fünf Jahre erhielt, mit einem Trommeldruckwerk versehen. Riedl, der weiter mit Kail zusammenarbeitete, patentierte im Jahre 1835 das Drehventil.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> AMZW 7 (1823), Sp. 15.

<sup>86</sup> Ebd., Sp. 192.

<sup>87</sup> Siehe Reine Dahlqvist: Some Notes on the Early Valve, in: *Galpin Society Journal* 33 (1980), S. III–124, hier S. 118.



Trotzdem hat man in Wien nicht aufgehört, Klappentrompeten zu bauen. Riedl zum Beispiel baute »Chromatische Blasinstrumente« (Ventilinstrumente) sowie »Klappentrompeten«. In einer Preisliste Riedls findet man unter anderem Instrumente mit Uhlmanns Ventilen.<sup>88</sup> Weil Uhlmanns Privileg Anfang Juli 1835 erlosch, muss die Preisliste späteren Datums sein. Auch Uhlmann baute weiterhin Klappentrompeten. In einer Preisliste aus den vierziger Jahren nennt er solche Instrumente.<sup>89</sup>

Mit den Ventiltrompeten gab es nun ausgezeichnete Instrumente für das Solospiel, aber seit etwa 1824 oder 1825 interessierten Soloauftritte mit Trompete das Publikum und die Kritiker offenbar immer weniger. Der Wiener Kritiker Eduard Hanslick schrieb, dass die Blasinstrumente während der Periode 1830–1850 (»Virtuosenzeit«) in entschiedener Minderheit gegenüber Klavier, Geige und Cello waren. Dennoch seien Flötisten, Klarinettenisten und Hornisten recht zahlreich vertreten gewesen. Er nennt nur einen einzigen Trompeter, Maffei, und das nur für die kurze Periode 1841–1845.<sup>90</sup>

Im Jahre 1855 konzertierte der vermutlich erste wirklich große Virtuose auf der Ventiltrompete, Friedrich Sachse (1809–1893) aus Hannover, in Wien.<sup>91</sup> Nach Hanslick war die Trompete kaum geeignet als Soloinstrument. Für ihn war sie durch ihren starren und entschiedenen Klangcharakter ein Orchesterinstrument. Trotz dieser vorgefassten Meinung bestätigte er dennoch Sachsens Kunstfertigkeit, denn dieser konnte seinem Instrument die Weichheit des Horns geben und und mit der Geläufigkeit der Oboe spielen. Aber:

»Will man das kriegerische Metall zu eleganten Passagen oder schmachttenden Melodien herabwürdigen, so wird sich das Material verrätherisch genug rächen. Man nehme dann schon in Gottesnamen lieber den modernen Bastard des Horns und der Trompete: das Flügelhorn.« Die von Sachse gespielte Komposition war »eine geschmacklose Häufung von Schwierigkeiten«.<sup>92</sup>

Wenn die Quellen einigermaßen glaubwürdig sind, hatte die Trompete nur eine kurze Blüte als Soloinstrument in Wien, etwa von 1815 bis 1823. Danach sind die Auskünfte

88 Roland Callmar: *Die chromatisierte Trompete. Die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete 1750–1850*, Diplomarbeit, Basel 2003, S. 364–365.

89 In der Preisliste (mit skizzierten Instrumenten) nennt Uhlmann folgende Ventilinstrumente: »Ophicleide (Bombardon) in f mit Maschin« und »Basshorn in f mit Maschin«, sowie folgende Instrumente mit Klappen: »Ophicleide (Harmoniebass oder Bombardon) in f, es oder d«, »Bassophicleide in C« und »Kontrabassophicleide in C1«. Siehe Bruce Holcomb: *Die Ventil-Metallblasinstrumente (Tuben) im Salzburger Museum Carolino Augusteum und ihre Stellung in der Musikinstrumentenentwicklung*, in: *Jahresschrift* 22 (1976), hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1977, S. 67–78, hier S. 69–70.

90 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 1, Wien 1869, S. 345, 351.

91 Vgl. Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetpelets historia*, S. 418–420.

92 Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Bd. 2: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870, S. 87.



recht spärlich. Es ist wohl keine Übertreibung, wenn wir behaupten, dass die Verwendung der Klappentrompete im Blechbläserchor von Sigismund Ritter von Neukomms *Requiem* vielleicht sogar entscheidend dazu beigetragen hat, die Trompete als Soloinstrument bekannt zu machen und das Interesse dafür während einer kurzen Zeit zu stärken. Offenbar war hingegen der Mangel an geeigneten Werken, die die besondere Eigenart des Instruments und nicht nur dessen Virtuosität berücksichtigten, ein zu großer Nachteil, um eine dauerhafte Grundlage für ein bleibendes Interesse zu schaffen. Die Trompete wurde überhaupt als wenig geeignet für das Solospiel betrachtet.

Martin Skamletz

**»... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekrundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.**

**Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat**

Johann Nepomuk Hummels Trompetenkonzert in E-Dur – 1803 komponiert und am Neujahrstag 1804 durch den Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger auf seiner »organisirten Trompetten«<sup>1</sup> zum ersten Mal gespielt – ist erst seit den 1950er-Jahren wieder allgemein bekannt (wenn auch meist nicht in seiner originalen Tonart), seitdem aber neben dem ebenso für Weidinger geschriebenen Konzert von Joseph Haydn schnell zum klassischen Repertoirestück der Trompetenliteratur geworden. Im Rahmen eines Forschungsprojektes der Hochschule der Künste Bern zur Klappentrompete<sup>2</sup> wurde unter anderem das erste vollständige Farb-Faksimile des Londoner Autographs von Hummels Konzert veröffentlicht.<sup>3</sup> Edward H. Tarr konnte damit seine schon jahrzehntelange verdienstvolle Auseinandersetzung mit der Urfassung dieses Werkes weiterführen und den Stand des Wissens besonders zu den mit verschiedenen Tinten und Stiften geschriebenen Fassungen der Solostimme nochmals vergrößern.<sup>4</sup>

Nebenbei ist eine schon Mitte der 1990er-Jahre durch Ian D. Pearson und John A. Rice geführte Diskussion um die Implikationen der in diesem Werk enthaltenen »Entlehnungen« aus Werken anderer Komponisten wieder aufgenommen worden, insbesondere um das lange Zitat aus einer auf den damaligen Wiener Spielplänen stehenden Oper von Luigi Cherubini am Ende des letzten Satzes des Trompetenkonzertes.<sup>5</sup> So liest man in Bryan Prokschs Rezension der Faksimile-Edition:

- 1 Musikalisches Tagebuch der Kaiserin Marie Therese, zit. nach John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003, Appendix 2: Marie Therese's musical diary, 1801–03, S. 279–309, hier S. 293.
- 2 SNF-Projekt 116291: »Klappentrompeten – Rekonstruktion, Spielmethodik und Nachwirkungen der klassischen und frühromantischen Solotrompeten«, <http://p3.snf.ch/project-116291>, [www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/klappentrompeten/](http://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/klappentrompeten/) (alle Internetadressen im vorliegenden Text zuletzt überprüft am 1. Juni 2014).
- 3 Johann Nepomuk Hummel: *Concerto a Tromba principale 1803*. Manuscript Facsimile Reprint, Vuarma-rens 2011 (HKB Historic Brass Series, Bd. 4); Edward H. Tarr: *Einführung, historische Betrachtung, Analyse, kritischer Kommentar, originale Solostimme*, ebd.
- 4 Vgl. Tarrs erste Ausgabe des Werkes: Johann Nepomuk Hummel. *Concerto a Tromba principale*, prima edizione nella tonalità originale di Mi $\sharp$  a cura di Edward H. Tarr, Mainz 1972.
- 5 In chronologischer Folge: Ian D. Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto: Cherubini's Influence on Hummel's Trumpet Concerto, in: *International Trumpet Guild Journal* 16/4 (May 1992), S. 14–20; John

»I am somewhat less enthusiastic about Tarr's discussion of Hummel's use of musical quotations within the work. He and others [...] have argued for a significant number of borrowed thematic ideas within the work from Cherubini and Mozart, as Hummel worked to increase the accessibility and popularity of his concerto. To me the presumed references to Mozart seem more like topical similarities [...]. If Hummel really is quoting throughout, it would fundamentally change the way in which we think about this composition. Perhaps Tarr is correct and these quotations are there and were intentional, but I remain skeptical. To me these gestures are compositional clichés typical of the style of the time, though the discussion of the E major tonality of the work may hold more water.«<sup>6</sup>

Tarr antwortet darauf indirekt in einem Interview mit Adrian von Steiger:

»It is unbelievable but true. Hummel took over several sections of the piece from other composers. [...] The longest borrowing [...] occurs [at] the end of the third movement, mm. 167–244. Hummel co-opted this entire section from an opera by Cherubini, *Les deux journées*, which was performed in Vienna in 1802 under two different names in two different theaters on successive nights. I think that the opera was such a hit that Hummel could not resist appropriating a march from the second act to conclude his trumpet concerto. The dynamic is piano here, because in the opera, soldiers were marching away into the distance. Hummel must have really liked this march, because he also used it in other works as well for a dozen years to come. I think it's interesting that he only quoted it in E major, though – something telling about the importance of key that we may have lost through years of playing the concerto in E-flat.«<sup>7</sup>

**Cherubinis Werke in Wien** In Cherubinis ›Oper‹ *Les deux journées* – in der gedruckten Partitur tatsächlich als »Opéra«, im Textbuch als »Comédie lyrique« bezeichnet – sind die gesprochenen Dialoge derart ausgedehnt, dass man statt von einer Opéra comique fast schon von einem Schauspiel mit Musik sprechen muss, das nicht zuletzt wegen seiner zahlreichen melodramatischen Partien und seines Eindrucks berühmt geworden ist, den es auf Beethoven gemacht haben soll.<sup>8</sup> Seine von Tarr angesprochenen Aufführungen in

A. Rice: The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel's »New Year« Concerto, in: *Music & Letters* 77 (1996), S. 401–424; Ian D. Pearson und John A. Rice: Hummel's »New Year« Concerto, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 310–313; Ian D. Pearson: Hummel's »New Year« Concerto, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 479.

- 6 Bryan Proksch: [Review:] Facsimile Edition of the Hummel Trumpet Concerto (1803), [www.historicbrass.org/TheStacks/MusicReviewsContents/MusicReviews2013/FacsimileEditionoftheHummelTrumpetConcerto/tabid/475/Default.aspx](http://www.historicbrass.org/TheStacks/MusicReviewsContents/MusicReviews2013/FacsimileEditionoftheHummelTrumpetConcerto/tabid/475/Default.aspx).
- 7 Adrian von Steiger und Edward H. Tarr: Analyzing the Autograph Manuscript of Hummel's Trumpet Concerto, in: *International Trumpet Guild Journal* (January 2014), S. 67–69, hier S. 68 f.
- 8 Zum Einfluss auf Beethoven siehe Claus Raab: Cherubini, Luigi, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 176 f. (und die dort angegebene Literatur). Im Folgenden wird aus der französischen Originalausgabe des Werkes zitiert, die auch als Grundlage für die Wiener Aufführungen diente, schon länger als Faksimile gedruckt vorliegt und mittlerweile im Internet leicht zugänglich ist: *Les / DEUX JOURNÉES / OPERA EN TROIS ACTES / Par le C[ito]yen Bouilly / Représente pour la premiere fois sur le Théâtre / de la rue Faydeau, le 26 Nivose an 8. [= 16. Januar*

Wien stellen einen wichtigen Meilenstein in der Wiener Cherubini-Begeisterung dar, deren erster großer Ausschlag zwischen der Premiere seiner *Lodoiska* am Theater an der Wien Ende März 1802 und der Uraufführung der im Auftrag der Hoftheater komponierten *Faniska* am 25. Februar 1806 unter seiner eigenen Leitung anzusetzen ist – ein Zeitraum, in dessen Mitte Hummels Trompetenkonzert uraufgeführt wurde und der auch noch Produktionen der Werke *Medea*, *Der Bernhardsberg*, *Der portugisische Gasthof*, *Die Gefangene* und *Anacreon* mit sich brachte. Unter dem Titel *Graf Armand oder Die zwey unvergeßlichen Tage* hatte das Werk am 13. August 1802 im Theater an der Wien Premiere,<sup>9</sup> einen Tag später als *Die Tage der Gefahr* an den Hoftheatern.<sup>10</sup>

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, zunächst den Stand der Forschung zur Frage der Entlehnungen oder Zitate Hummels aus Werken anderer Komponisten in Erinnerung zu rufen, dann sein Konzert in einen größeren Zusammenhang zu stellen, der über reine Trompetenfragen hinausgeht, und schließlich – in Beschränkung auf das angesprochene längere Cherubini-Zitat – einige Konkretisierungen der diesbezüglichen Befunde aus dem Notenmaterial zu liefern.

Ob es dabei gelingt, »[to] fundamentally change the way in which we think about this composition«, bleibe dahingestellt, aber es sollen zumindest die in der gegenwärtigen Diskussion vorausgesetzten Grundannahmen relativiert werden,

1800] / MIS EN MUSIQUE / Par le C.en Chérubini / DÉDIÉ – AU C.EN GOSSEC / [...] A PARIS / [...] Gaveaux [1800], Facsimile editions of the printed orchestral score, and the printed libretto, with an introduction by Charles Rosen, New York/London: Garland, 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 35), [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP\\_21652-PMLP49827-LES\\_DEUX\\_JOURNEES.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP_21652-PMLP49827-LES_DEUX_JOURNEES.pdf) – im Folgenden »Partitur Gaveaux«. Da diese Partitur keine Taktzahlen enthält, wird nach der Seitenzahl und der Taktzahl auf der jeweiligen Seite zitiert.

- 9 Zu den Daten der Aufführungen am Theater an der Wien (15 Aufführungen bis Ende 1802, fünf 1803, drei 1805) siehe die Aufzeichnungen seines Kapellmeisters Ignaz von Seyfried (in: Anke Sonnek: Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber, Kassel u. a. 1999, Anhang 3: Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried, S. 291–349, hier S. 326 ff.), sowie die Rekonstruktion des Spielplanes in Anton Bauer: 150 Jahre Theater an der Wien, Zürich/Leipzig/Wien 1952, S. 270.
- 10 Aufführungsdaten für die Hoftheater (21 bis Ende 1802, je 16 in den Jahren 1803 und 1804, 14 1805, 17 [Jahn: 18] 1806, usw.): Franz Hadamowsky: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan, Teil 1: 1776–1810, Wien 1966, S. 121, sowie Michael Jahn: Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater, Wien 2011, S. 361 ff. Zu Cherubinis Wien-Aufenthalt 1805/06 und zu seinen Werken siehe die Darstellungen in [Edward Bellasis (1874):] Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen. Aus dem Englischen des Edward Ballasis [sic] übersetzt von Josef Rheinberger, hg. von Hans-Josef Irmen, Regensburg 1972; Richard Hohenemser: Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913; Ludwig Schemann: Cherubini, Berlin/Leipzig 1925; Michael Fend: Cherubinis Pariser Opern (1788–1803), Stuttgart 2007 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 59).

- es sei unglaublich, dass Hummel Cherubini zitiere, und falls doch,
- handle es sich dabei um eine außergewöhnliche Vorgangsweise,
- die auf seine eigene Entscheidung beziehungsweise auf seine persönliche Faszination durch das Cherubini-Stück zurückzuführen sei, und
- als Zweck dieser Entlehnung könne allenfalls Hummels Wunsch angenommen werden, die Attraktivität seines Trompetenkonzerts für ein breiteres Publikum zu steigern oder aber
- dem zitierten Komponisten zu huldigen,
- wenn ihn nicht gar sein jugendliches kompositorisches Unvermögen oder auch bloßer Zeitdruck dazu bewegt habe, sich mit der Entlehnung von Passagen aus fremden Werken zu behelfen.

Aus Gründen des hier zur Verfügung stehenden Raumes erscheint dieser Aufsatz in zwei Teilen: Der vorliegende erste will den Hummel unterstellten oder nachweisbaren Umgang mit fremden Vorlagen differenzieren, im Kontext anderer seiner Werke betrachten und sein Cherubini-Zitat dramaturgisch einordnen; der im Tagungsband »Romantic Brass II« folgende zweite Teil untersucht die Verwendung von Cherubinis Marsch durch Hummel und andere Komponisten im Zusammenhang der Aufführungen französischer Opern im Wien des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts. Ein Ausblick gilt der von beiden eingangs zitierten Autoren angetönten Frage nach der Bedeutung der Tonarten in diesem Zusammenhang.

**Der Stand der Forschung** Zunächst also eine Rekapitulation der Diskussion der 1990er-Jahre, auf den sich auch die aktuellen Rezensenten beziehen: Ian D. Pearson liefert schon 1992 eine Analyse des Hummel-Konzertes, die seine Bezüge zu Cherubini detailliert benennt, nicht nur die längere Entlehnung des Marsches am Ende des Konzert-Finales belegt, sondern auch Einflüsse Cherubinis auf Hummels Modulationsplan im ganzen Konzert postuliert und auf Basis einer den dramatischen Kontext des Zitates berücksichtigenden Betrachtung sogar anregen kann, die Tempowahl beim Spielen des Hummel-Finales zu überdenken.<sup>11</sup> Er bezieht dabei die zu diesem Zeitpunkt schon vorliegenden Untersuchungen zur Entwicklung des Solo-Trompetenparts in den Konzerten von Haydn und Hummel ein<sup>12</sup> und erwähnt Hummels weiter gehende kompositorische Auseinandersetzung mit der Assoziation von marschartigen musikalischen Charakteren

<sup>11</sup> Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto.

<sup>12</sup> Matthew McCready: An Idiomatic View of the Keyed Trumpet through Two Concerti, in: *International Trumpet Guild Journal* 9/11 (September 1984), S. 46–52.

mit der Tonart E-Dur<sup>13</sup> sowie mit dem Thema des in Frage stehenden Cherubini-Marsches, das Hummel mehrmals zum Gegenstand von Variationen gemacht hat.<sup>14</sup> Weitere Komponistenkollegen von Hummel haben sogar Fugen über dieses Marschthema geschrieben,<sup>15</sup> und auch andere Nummern von Cherubinis Werk wurden Gegenstand von Variationszyklen.<sup>16</sup>

Bezüglich einiger Details von Pearsons Überlegungen zu den Ähnlichkeiten im Modulationsplan mag man vielleicht anderer Meinung sein, aber hinsichtlich der Tatsache, dass Hummel in größerem Umfang Cherubini zitiert, kann schon nach Kenntnisnahme von Pearsons Aufsatz kein Zweifel bestehen. Pearson reproduziert nur reduzierte und stark abgekürzte Ausschnitte aus beiden Werken – ein Umstand, der bloß

- 13 Klaviertrio op. 83 und Klavierkonzert op. 110, beide in E-Dur stehend und »similar martial themes« enthaltend (Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto, S. 17).
- 14 Pearson (ebd., S. 15) erwähnt die Klaviervariationen op. 9 und die Serenade op. 66.
- 15 Bei Pearson (ebd.) ist von einer 1808 in Paris am Conservatoire aufgeführten, aber verloren gegangenen Fuge für Streichquartett von Antoine Reicha die Rede. Diejenige von Joseph Lipavsky (1772–1810) für Klavier – nicht in E-Dur, sondern in Es-Dur stehend – ist erhalten: *Fugue / sur la Marche, terminant / Le Finale du second Acte / DE L'OPÉRA: / les deux journées / de Cherubini. / composée par / Joseph Lipavsky / Op. 24. / À Vienne, au Bureau d'Arts de d'Industrie. / [Plattenummer] 348, Exemplar in A-Wn Ms 3245/13. Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819. Ein bibliographischer Beitrag, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22 (1955), S. 217–252, hier S. 233: angekündigt in der Wiener Zeitung vom 10. März 1804, also wohl etwa gleichzeitig mit Hummels Konzert entstanden.*
- 16 Zum Beispiel Cherubinis Nr. 2 (Couplets in Es-Dur »Guide mes pas, o providence«, Partitur Gaveaux S. 41–49), ebenfalls von Lipavsky variiert (op. 14, Kunst- und Industrie-Comptoir PN 86 [1802], vgl. Weinmann: Verlagsverzeichnis Kunst- und Industrie Comptoir, S. 223). Dass die Bestandsaufnahme von Hummels Klavierwerken noch längst nicht als abgeschlossen gelten darf, zeigen die Variationen Hummels über das selbe Thema in Es-Dur, die weder ins alte Werkverzeichnis (Dieter Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel, Hofheim 1971) noch in seine Aktualisierung (Mark Kroll: Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World, Lanham/Toronto/Plymouth 2007, S. 347 ff.) noch in die »Complete Works for Piano« (Johann Nepomuk Hummel. The Complete Works for Piano, hg. von Joel Sachs, New York/London 1989 f., Bd. 2: Variations for the Piano, Bd. 4-II: Works Originally Published in Upright Format) Eingang gefunden haben, was dazu geführt hat, dass die folgende Ausgabe im IMSLP irrtümlich mit op. 9 identifiziert wird: *Theme / from Cherubini's Opera / Les deux Journees. / Arranged with Variations, / for the / Piano Forte, / by / J. N. Hummel. / [...] Stat. Hall. – Price 3 6 / London, / Published by J. B. Cramer Addison & Beale. / 201, Regent Street. / NB. This Work is Property. [PN] 165, [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP14463-Variations\\_on\\_a\\_Theme\\_by\\_Cherubini.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP14463-Variations_on_a_Theme_by_Cherubini.pdf). Aufgrund des Gründungsdatums des Verlages Cramer, Addison & Beale (1824) ist die Edition auf einen viel späteren Zeitpunkt zu datieren, was aber – die Authentizität des Werkes vorausgesetzt – nicht gegen eine Entstehung in Hummels frühen Wiener Jahren sprechen muss (siehe Charles H. Purday, William C. Smith und Peter Ward Jones: Cramer, J. B., in: Grove Music Online, [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06779](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06779)).*

motivisch-thematische Ähnlichkeiten zu suggerieren scheint; der Vergleich der Partituren bestätigt jedoch seine Aussagen (siehe Tabelle unten Seite 50/51).

John A. Rice knüpft in seinem Aufsatz über »die musikalische Biene Hummel«, das heißt den auch bei anderen Gelegenheiten aus verschiedenen Quellen Pasticci zusammentragenden Komponisten, an Pearson an und expliziert die angenommenen Bezüge zu Mozarts Sinfonie kv 385 und zum Klavierkonzert kv 467 mittels Notenbeispielen.<sup>17</sup> Vor allem aber kann er den Anlass der ersten Aufführung des Konzertes am Neujahrstag 1804 am kaiserlichen Hof in Wien dokumentieren und anhand von zahlreichen aussagekräftigen Quellen eine Geschichte der höfischen »Gala-Tage« und ihrer musikalischen Gestaltung seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts und durch die josephinischen Reformen hindurch bieten.<sup>18</sup> Zum Thema Cherubini ist Rices Verweis darauf hervorzuheben, dass Hummel in seinem Zitat auch Cherubinis Instrumentierung kopiert und dass es in der Originalfassung von *Les deux journées* keine Trompetenparts gibt, dass also der auch zu Diensten im Hofopernorchester verpflichtete Hoftrompeter Weidinger erst durch Hummels Konzert Gelegenheit erhielt, Musik aus dieser Oper zu spielen. Überhaupt interpretiert Rice Hummels eher ungewöhnliche Tonartwahl E-Dur für das Konzert als von Anfang an durch das geplante Cherubini-Zitat bedingt (die ganze Oper hat einen Hang zu dieser Tonart, angefangen bei ihrer Ouvertüre).

Die sich an Rices Aufsatz anschließende kleine Kontroverse zwischen ihm und Pearson in Form von Leserbriefen in *Music & Letters* dreht sich um die angemessene Interpretation des Faktums, dass Hummel andere Komponisten zitiert beziehungsweise sich von ihnen inspirieren lässt: Seine kompositorische Reife wird in Zweifel gezogen<sup>19</sup> und der Grund für die Tonartwahl E-Dur nochmals diskutiert, wobei Fragen von Tonarten-

17 Rice: *The Musical Bee*. Der Begriff »musikalische Biene« wurde von Lorenzo da Ponte geprägt, siehe Marina Maymone Siniscalchi: *L'Ape Musicale di Lorenzo da Ponte*, Rom 1988. Der zweite Teil dieses Beitrages wird ausführlicher auf musikalische Pasticci in Wien zwischen 1802 und 1809 eingehen.

18 Für die Argumentation des vorliegenden Beitrages, speziell seines zweiten Teils, ist die durch Rice erfolgte Verortung des Neujahrs-Anlasses am kaiserlichen Hof in Wien grundlegend, auch wenn sie in der Literatur nicht durchgängig rezipiert worden ist – besonders irritierend in Krolls *Hummel-Biographie*, die ausdrücklich Rice zitiert, aber trotzdem die Aufführung des Trompetenkonzertes »during the traditional New Year's Day banquet at the Esterházy court in Vienna« verortet (Kroll: *Johann Nepomuk Hummel*, S. 37f.). Rices Liste der Autoren, die die Erstaufführung des Hummel-Konzertes irrtümlich an einen »Esterházy-Hof« verlegen, wäre noch Stefan de Haan hinzuzufügen (*Johann Nepomuk Hummel, Trompetenkonzert in E-Dur*, in: *Taschenpartitur Edition Eulenburg* Nr. 1299, London u. a. 1979, S. XI–XIV, hier S. XI), außerdem verschiedene Einträge im *New Grove* (Reine Dahlqvist: Weidinger, Anton, in: *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30023](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30023); Joel Sachs/Mark Kroll: *Hummel, Johann Nepomuk*, ebd., [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13548](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13548)).

19 Pearson: *Hummel's »New Year« Concerto*, S. 311.



charakteristik und Aufführungspraxis zur Sprache kommen – zum Beispiel die allgemeine Stimmtonhöhe oder die ganz verschiedenartige Einsetzbarkeit von leeren Violinsaiten in E-Dur und in Es-Dur.<sup>20</sup> Andere Punkte in den ursprünglichen beiden Aufsätzen wären ebenfalls einer weiteren Diskussion würdig gewesen, werden aber nicht vertieft (etwa die Anregung Pearsons, das Tempo von Hummels Finale – seinem Marschcharakter entsprechend – bei der Aufführung etwas gemessener zu nehmen, der wiederum Rices Beobachtung entgegensteht, dass Hummel Notenwerte und Taktart gegenüber Cherubini proportional verkleinert). Interessant bleibt Pearsons Hinweis auf die mögliche Entwicklung der Bauweise von Weidingers Klappentrompete beziehungsweise seiner Beherrschung des Instrumentes seit dem in Es-Dur stehenden Konzert von Haydn.<sup>21</sup>

»Reminiszenzen« ... Zur Erweiterung des Horizonts bei der Bewertung der »musikalischen Biene« Hummel folgen zeitgenössische Stimmen zu anderen Werken in zeitlicher Nachbarschaft des Trompetenkonzerts – Hummels frühe Produktion von Konzerten wurde tatsächlich eher kritisch betrachtet, wie ein Bericht der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1805 zeigt:

»Nachrichten. Wien, den 15. May [1805]. [...] Ein Konzert welches Mad. Brizzi im Redoutensaale gab, war leer, und nicht von grosser Bedeutung. Sie spielte [auf dem Pianoforte] ein Doppelkonzert von Hummel aus G dur für ein Pianoforte und eine Violin, und wurde von Hrn. Wranitzky, in Diensten des Fürsten von Lobkowitz, [auf der Violine] accompagnirt. Man war weder mit der Komposition, noch mit der Ausführung zufrieden. Das Konzert selbst hat wol manche gefällige Stellen, aber auch viele Reminiszenzen, besonders aus Mozartschen Werken, und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bekrundete. So besteht das Andante (C dur) aus ganz gewöhnlichen Variationen, welche auf die verschiedenen Instrumente vertheilt sind; auch die Violin ist für das Ganze zu wenig benutzt.«<sup>22</sup>

Die Rede ist von Hummels Doppelkonzert op. 17, das wie seine Deutschen Tänze op. 16 erstmals im Jahre 1805 bei Traeg im Druck veröffentlicht wurde.<sup>23</sup> Die bei anderer Gelegenheit ebenfalls in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschienene Rezension der

20 Rice, ebd., S. 312f.

21 Pearson, ebd., S. 312. Auch auf den Zusammenhang von Instrument und Tonart wird im zweiten Teil dieses Aufsatzes zurückzukommen sein.

22 Allgemeine musikalische Zeitung 7 (1804/05), Nr. 27 (12. Juni 1805), Sp. 591f.

23 Für detaillierte Titel und Veröffentlichungsdaten zu op. 16 (Traeg PN 255, angezeigt in der Wiener Zeitung im Februar 1805, digital zugänglich unter [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00066086/image\\_1](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00066086/image_1)) und op. 17 (PN 258, Juli 1805) siehe Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis, S. 35ff. und Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn), Wien 21973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 9), S. 40, zu op. 17 weiter die Einleitung zur Neuausgabe der Partitur: Johann Nepomuk Hummel. Konzert für Klavier, Violine und Orchester G-Dur op. 17, hg. von John F. und Virginia F. Strauss, Wien 1998.



Tänze op. 16 bietet Gelegenheit, sich anhand eines konkret nachvollziehbaren Beispiels detaillierter anzusehen, was die zeitgenössische Kritik unter Reminiszenzen, An- oder Entlehnungen verstanden hat:

»Bey No. 2., die gleichfalls hübsch, doch nicht so ausgezeichnet ist [wie No. 1 der Deutschen Tänze op. 16], ist das erste Trio ungemein artig, wäre aber schwerlich ohne ein gewisses Menuetten-Trio in einer der neuesten Haydnschen Sinfonien entstanden.«<sup>24</sup>

Hier kann als Vorlage für Hummel nur Haydns Sinfonie D-Dur Hob. I:104 gemeint sein, deren Menuett-Trio wie das erste Trio von Hummels Tanz op. 16/2 in B-Dur steht und durch eine sich in durchgehenden Achtelnoten bewegende, *legato* gespielte und akkordisch begleitete Melodie mit Spitzenton b" geprägt ist. Die auffallendste Gemeinsamkeit der beiden Sätze dürfte das »langsame In-Gang-Kommen vor dem eigentlichen Beginn« mittels zweimaligen Viertel-Auftaktes vor halber Note sein – bei Haydn mit d"–f" in der noch unbegleiteten Melodie, bei Hummel mit vorweg gespielten B-Dur-Begleitakkorden in Quintlage in Szene gesetzt. An Hummels Stück auffällig ist außerdem sein viertaktiger Mittelteil, der in der Paralleltonart g-Moll gehalten ist – ein Merkmal, das man durchaus als Anspielung auf Haydns entsprechenden Teil sehen kann, der über weite Strecken in c-Moll steht, aber auch einmal in g-Moll kadenziert.

Weiter gehen die Beziehungen allerdings nicht, die in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Anlass zu Zweifeln an Hummels Originalität geben: Seine Verwendung des Prinzips Orgelpunkt ist jedenfalls nicht von Haydn entlehnt, vor allem aber sind beide Stücke in ihrem gattungsspezifischen Anspruch (Sinfoniesatz auf der einen, Teil einer Tanzkette auf der anderen Seite), obwohl dem selben Formtypus folgend, in ihrer Ausdehnung und – damit zusammenhängend – in ihrer architektonischen, instrumentatorischen und tonartlichen Komplexität überhaupt nicht miteinander zu vergleichen. Einige der Eigenheiten von Haydns Satz – zum Beispiel die Coda, die aus dem B-Dur-Dreiklang zunächst einen übermäßigen Dreiklang entwickelt und dann über den g-Moll-Sextakkord weitergehend die übermäßige Sexte gis einführt, die zur Rückmodulation in die Tonart des Menuetts eingesetzt wird –, sind nur vor dem Hintergrund der Tatsache zu verstehen, dass Haydns B-Dur-Satz das stark kontrastierende Trio eines Menuetts in D-Dur bildet. Auch sein angesprochener einstimmiger Beginn bleibt zunächst tonartlich zweideutig und scheint eine Vermollung des vorangegangenen D-Dur zu suggerieren. Hummels Trios hingegen stehen im ganzen Opus 16 jeweils in der Tonart des Tanzes, zu dem sie gehören.

Das Urteil des Rezensenten der Allgemeinen musikalischen Zeitung über das Doppelkonzert op. 17 erscheint bei näherer Betrachtung der Partitur als sehr hart. Es mag sein,

24 Allgemeine musikalische Zeitung 7 (1804/05), Nr. 50 (11. September 1805), Sp. 804.

dass noch nicht jeder Formteil in diesem Frühwerk die ihm angemessene Länge hat und in jedem Moment das richtige Maß an Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag, dass weiter die Violine wirklich nicht völlig dem Klavier gleichwertig behandelt wird, aber das Werk zeigt eine beachtliche Beherrschung des von Mozart entscheidend geprägten Formtypus des Solo- beziehungsweise eben Doppelkonzerts inklusive der nicht oder nur scheinbar modulierenden ›Tutti-Exposition‹ zu Beginn, einen differenzierten Umgang mit dem Klavierambitus und einige interessante Modulationsvorgänge, die weit über das Vorbild Mozart hinausweisen. Wenn tatsächlich Anlehnungen vorliegen sollten, dann betreffen sie in erster Linie die formale Anlage und sind nicht nur völlig legitim, sondern geradezu das Ziel einer kompositorischen Lehrzeit, wie sie Hummel bei Mozart verbracht hat.

**... und ein Zitat** Im Gegensatz zu diesen nur mehr oder weniger deutlich festzumachenden Reminiszenzen an Werke von Haydn oder Mozart, die dem Mozart-Schüler und Haydn-Protegé Hummel bekannt gewesen sein müssen, ist sein Cherubini-Zitat eindeutig zuzuordnen: Der Abschnitt Takt 167–244 des letzten Satzes des Trompetenkonzerts, also fast der ganze – nach einem *Minore-Intermezzo* wieder in E-Dur stehende – Schlussteil und damit annähernd ein Drittel des 255-taktigen Satzes, stellt eine nur durch zwei Einschübe unterbrochene wörtliche Entnahme aus dem zweiten Finale von Cherubinis Oper *Les deux journées* dar (dort Nr. 9, Partitur Gaveaux S. 209–238). Es liegt also nahe, dieses Zitat eher im Zusammenhang von deklarierten Bezugnahmen (wie bei »Variationen über ...«) zu sehen, als es der diffusen Gattung der »Reminiszenzen« zuzuschlagen, die dem jungen Hummel zu Recht oder Unrecht unterstellt oder nachgewiesen worden sind und zu denen wohl auch die angenommenen Mozart-Bezüge im Trompetenkonzert gehören.<sup>25</sup>

Die Tabelle auf Seite 50/51 bietet eine Analyse des Verlaufs von Cherubinis zweitem Finale, verbunden mit einer Zuordnung der von Hummel im Trompetenkonzert zitierten Teile und zusätzlich im Vergleich mit seinen beiden Variationssätzen über das selbe Marschthema: den Variationen für Klavier op. 9<sup>26</sup> und der Serenade op. 66.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> In diesem Zusammenhang kann nicht vertieft auf die methodischen Grundlagen der getroffenen Unterscheidung von ›Reminiszenz‹/›Entlehnung‹ und ›Zitat‹ eingegangen werden. Für eine Darstellung von verschiedenen Zitat- und Entlehnungstypen in den Opern Mozarts samt weiterführender Literatur siehe Richard Armbruster: *Das Opernzitat bei Mozart*, Kassel u. a. 2001 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 13), bes. S. 8–17: Begriffsbestimmung des Zitats. Formen und Kontexte des Zitats bei Mozart.

<sup>26</sup> *Variations / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Sur la Marche de l'Opera / les deux Journées (die Tage der Gefahr) par Cherubini / composées par / G. N. Hummel de Vienne / Dediées / A M. r L'ABBÉ MAXIMILIEN STADLER / Par ses très humbles, et très obeissants / serviteurs Artaria & Comp: / Pr. 40x C.M. / a Vienne chez Artaria*

Eine Reproduktion der gesamten Cherubini-Vorlage im Vergleich mit dem Trompetenkoncert an dieser Stelle ist angesichts der leichten Zugänglichkeit der Partituren nicht nötig. Es bietet sich aber ein Blick in den Klavierauszug der *Tage der Gefahr* an, der begleitend zu den Aufführungen an den Wiener Hoftheatern erschienen ist. Der in Abbildung 1 (siehe Seite 52) wiedergegebene Ausschnitt daraus setzt (auf seiner S. 14) mit Takt 193 von Cherubinis zweitem Finale ein (dies entspricht in der Partitur Gaveaux S. 235, Takt 3), und die *pp*-Version des Marsches folgt auf S. 14 in Takt 3 des unteren Systems.<sup>28</sup> Im Konzert-Finale entspricht diese Stelle dem neuerlichen Marsch-Zitat zwischen den beiden eingeschobenen Passagen- respektive Trillerteilen (Takt 216 ff., vgl. Tabelle Seite 50/51).

Auf Seite 15 oben (ab Takt 3) des Klavierauszugs folgt die Version des Marsches mit den über die Melodie gelegten 'Tönen h' in der Flöte – die Instrumentierungsvariante Cherubinis, die Hummel von Anfang an übernimmt (in der Partitur Gaveaux Seite 237 ff. entsprechend): Der Opernklavierauszug könnte hier – ebenso wie natürlich Cherubinis originale Partitur – fast unverändert auch für die Begleitung des Trompetenkonzerts verwendet werden. Diese repetierten Töne h' sind es auch in der Serenade op. 66, die in der Geigenstimme ein Ausschreiben der Wiederholung des ersten Teils des Variations-themas nötig machen, während Flöte, Klarinette, Fagott beziehungsweise Violoncello und Klavier Wiederholungszeichen vorgeschrieben haben (und die Gitarre beziehungsweise Bratsche in diesem Satz schweigt) – für Hummel stellt dieses primär instrumen-

Comp. / 13. [PN] 904, [http://ora-web.swkk.de/digimo\\_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat\\_anzeigen&a\\_id=2539](http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=2539). Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien 1978 [1952] (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2), S. 54: Vorangehende PN angezeigt in der Wiener Zeitung vom 11. September 1802, allerdings das »13.« auf dem Titelblatt irrtümlich als »op. 13« interpretiert. Vgl. Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis, S. 28.

- 27 Im Selbstverlag »um 1814« erschienen (Zimmerschied: Thematisches Verzeichnis, S. 102) und später von Artaria übernommen (PN 2387, nach Weinmann: Verlagsverzeichnis Artaria, S. III, angezeigt in der Wiener Zeitung vom 20. September 1815). Der vorliegenden Betrachtung liegt die noch später erschienene Richault-Ausgabe zugrunde: GRANDE SÉRÉNADE / ET POT POURRI / Pour le Piano / Violon, Guitare, Clarinette & Basson / ou Flûte et Violoncelle / DÉDIÉE / Monsieur le Comte de Palffy / PAR / J. N. HUMMEL / [...] ŒUV. [66 ...] A PARIS Chez RICHAUT [... PN 593], [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/od/IMSLP21668-PMLP49873-Hummel\\_Serenade2\\_Op66.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/0/od/IMSLP21668-PMLP49873-Hummel_Serenade2_Op66.pdf).

- 28 DIE TAGE DER GEFAHR. / Im Clavierauszug / Musick von Cherubini / Wien in dem Kaiserl. Königl. Hof=Theater=Musick=Verlag. Op. [= PN] 214–228, hier Nr. 10 (PN 223), S. 14f. Siehe Alexander Weinmann: Verzeichnis der Musikalien aus dem k. k. Hoftheater-Musik-Verlag, Wien [1961] (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 6), S. 58f. (ohne Erscheinungs- beziehungsweise Anzeigedatum in der Wiener Zeitung, aber mit großer Wahrscheinlichkeit im Sommer/Herbst 1802 erschienen).

Vorlage <b>Cherubini</b> Nr.9 (Finale II. Akt)		Entsprechung bei <b>Hummel</b>		
Takt (Partitur Gaveaux S./T.)	Musikalischer Inhalt	Trompetenkonzert 3. Satz, Takt	Variationen op.9, Thema, Takt	Grande Sérénade op.66, [5.] Allegro, Takt
1–54 (209/1–217/7)	Beginn in E-Dur, ohne Tempoangabe, <b>C</b> , mit zwei kurzen e-Moll-Eintrübungen (13 f. = 211/3 f., 39 f. = 215/2 f.), am Ende mit einer unvermittelten Modulation nach ...	—	—	—
55–71 (217/8–218/11)	... C-Dur, das mit entsprechender Vorzeichnung erscheint, über f-Moll nach g-Moll weiter moduliert und dort auf der V. Stufe endet.*	—	—	—
72–93 (219/1–220/8)	Andantino G-Dur <b>6</b> 8 (weiterhin mit Vorzeichnung C-Dur), anschließend Wechsel zwischen e-Moll und H-Dur, dort endend.	—	—	—
94–115 (220/9–224/5)	Zurück in der Vorzeichnung E-Dur und in <b>C</b> , Modulation von H-Dur über gis-Moll nach E-Dur.	—	—	—
116–152 (224/6–230/2)	<b>Beginn des Marsches</b> , zunächst unterbrochen durch zweimaliges tonmalerisches Verzögern mit Vorhalten (»s'il résistait«) und fallenden Achtelketten (»il tombe sous nos coups«) sowie einen unvermittelten D-Dur-Ausbruch, der über G-Dur auf die Dominante von e-Moll zurückführt. Mehrfache Einleitungsfigur (»Sauve, o mon dieu, ces deux tendres époux«).	—	—	—
153–158 (230/3–231/1)	Neuerlicher Beginn des Marsches, ...	167–172	1–6	1–6
159 f. (231/2 f.)	... Weiterführung und ...	173 f.	—	—
161–164 (231/4–7)	... Ende eines innerlich unregelmäßig gegliederten Satzes mit einer Kadenz in der Dominanttonart H-Dur.	175–178	7–10 :  :	7–10 :  :
165–172 (231/8–232/6)	Unvermittelt weiter mit h-Moll, das sich aber sofort als IV. Stufe von fis-Moll erweist; dann zurück auf die V. Stufe von E-Dur und Wiederaufnahme des Trillermotivs von 157 ff. = 230/7. – 172: Oberstimme e" h" h'.	179–186	11–18 (18: Oberstimme h" gis' h')	11–18
173–178 (232/7–233/4)	Wiederholungen und Kadenz zurück in die Grundtonart. Der Grund dafür, dass Hummel diesen Abschnitt in keine seiner Adaptionen aufnimmt, liegt wohl darin, dass gleich anschließend ...	—	—	—

\* Diese für das Verständnis des Werks zentrale Passage wird unten in Abbildung 3 (S. 56) in Noten wiedergegeben und diskutiert.

Takt (Partitur Gaveaux S./T.)	Musikalischer Inhalt	Trompetenkonzert 3. Satz, Takt	Variationen op.9, Thema, Takt	Grande Sérénade op.66, [5.] Allegro, Takt
179f. (233/5f.)	... nach weiteren Wiederholungen (180: Oberstimme e" h" h') ...	—	19f. (20: Oberstimme h" gis" h')	—
181f. (233/7f.).	... mit geringfügigen Varianten in Oberstimme und Bass (182: Oberstimme h" e' e') ...	187f.	—	19f. (20: Oberstimme h" h' h')
183–188 (234/1–6)	... noch eine weitere Kadenz in E-Dur folgt.	189–194 – <b>Anschließend 194–215: ornamentale geprägter Passagenteil (nicht von Cherubini entlehnt), der ...</b>	21–26 :   – Es folgen sechs Variationen mit gleicher Struktur sowie eine Coda.	21–26 :   – Es folgt eine Variation mit gleicher Struktur, aber ohne Wiederholungen (27–52), schließlich eine Coda (siehe unten), wobei die Variation nur von Klavier und Fag./Vc., die Coda vom Klavier allein ausgeführt wird.
189–201 (234/7–236/3)	Rückgriff auf die Einleitungsfigur samt fallenden Achtelketten (vgl. oben T. 113 ff., 132 f., 138 f., 150 ff., 190 ff.).	—	—	—
202–207 (236/4–9)	Marschmelodie legato pp unisono in drei Oktavlagen.	... nach nochmaligem Zitat des Marschthemas (T. 215–222) <b>und einer aufsteigenden Trillerkette zum finalen Triller auf der 2. melodischen (über der V. harmonischen) Stufe von E-Dur kommt (223–232, nicht von Cherubini entlehnt).</b>	—	—
208–234 (236/10–238/5)	Weiterführung dieser nochmaligen Exposition des Marschthemas und abschließende Kadenz in E-Dur.	—	—	—
235–242 (238/6–13)	Zweimaliges Coda-artiges Abkadenzieren in E-Dur, das u. a. das Motiv gis' gis' fis' fis' e' exponiert.	233–244: Das Motiv gis' gis' fis' fis' e' klingt hier wie eine Wiederaufnahme, weil es schon im ersten Teil des Satzes verwendet worden war. Abgeschlossen wird der Satz mit der finalen Exposition des zweiten Teils des Rondo-Refrains (244–255).	—	53–60 (und weitere 6 Schlusstakte).
243f. (238/14f.)	Schlussakkorde ff (in Oktavlage).	—	—	—

14

fliehn. Gott laß sie bei - de li - cher fliehn.

nur still - le. marsch

ihn, so fängt man ihn, so fängt man ihn, marsch

ihn, so fängt man ihn, so fängt man ihn, marsch

Lieutenant.

fort, marsch fort, nur still le.

fort, marsch fort, nur still le.

fort, marsch fort, nur still le.

223.

15

ff

223

ABBILDUNG 1 Schluss des Finales des 2. Aktes von Cherubinis *Les deux journées* im auf den Aufführungen an den Wiener Hoftheatern basierenden Klavierauszug (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung)



tatorische Element also ein wesentliches Merkmal des Marsches dar, das er auch bei seinen kammermusikalischen Adaptionen gerne übernimmt.<sup>29</sup>

**Dramatische Verortung des Zitats** Der von Hummel und anderen Komponisten bevorzugt zitierte und für ihre Variationszyklen verwendete Marsch in E-Dur folgt auf ein dramaturgisch zentrales Ereignis von Cherubinis Oper, das auch von den Zeitgenossen als solches wahrgenommen wurde, wie etwa eine Rezension eines anderen Klavierauszugs des Werkes zeigt:

»Ganz vorzüglich schöne Wirkung machen auch beym Pianoforte: [...] das so sehr seltsame, aber treffliche Finale des zweyten Akts, [...] besonders wenn man immer im Andenken behält, was während desselben in der Handlung auf dem Theater vorgehet und worauf die Musik auch ohne Worte der Sänger, hindeutet [...].«<sup>30</sup>

Der Inhalt der Handlung lässt sich nicht kürzer und besser zusammenfassen, als Rice es getan hat:

»Les Deux Journées is set in mid-seventeenth-century Paris. Count Armand, leader of the French parliament, is being hunted down by the repressive forces of Cardinal Mazarin. He takes refuge in the house of a poor water-carrier, Mikéli, who, during the finale of Act II, manages to smuggle him past the cardinal's soldiers inside his water-cart. Having saved Armand, Mikéli sends the soldiers in the opposite direction. Off they go, to the accompanying of a cheerful march – the march that reappears (in halved note-values) in Hummel's concerto.«<sup>31</sup>

Im originalen Textbuch wird der entscheidende Moment von Armands Flucht aus dem auf Mikélis Wagen befindlichen Wasserfass folgendermaßen beschrieben:

»Il [i. e. Mikéli] s'élance à sa charrette qu'il a dû retourner un peu, de manière qu'elle soit en parallèle avec le fond du théâtre; il saisit l'instant où la sentinelle en parcourant son poste, lui tourne le dos; il ouvre tout-à-coup le fond du devant de son tonneau, d'où Armand se glisse furtivement, se sauve et se perd dans le lointain; à peine a-t-il franchi la barrière, et Mikéli a-t-il remis son tonneau, que la sentinelle se retourne et revient sur ses pas.«<sup>32</sup>

Die Partitur Gaveaux bringt diese Szenenanweisung (auf Seite 217 unten) aus Raumgründen verkürzt, aber mit dem auf die kompositorische Umsetzung bezogenen Zusatz »tout

<sup>29</sup> GRANDE SÉRÉNADE / ET POT POURRI / [...] ŒUV. [66].

<sup>30</sup> [Anonym:] Recension. Der Wasserträger (Les deux journées) [...]. Im Klavierauszuge von G. B. Bierey. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel, in: Allgemeine musikalische Zeitung 4 (1801/02), Nr. 46 (11. August 1802), Sp. 750–752, hier Sp. 752.

<sup>31</sup> Rice: The Musical Bee, S. 422.

<sup>32</sup> LES DEUX JOURNÉES, / COMÉDIE LYRIQUE, / EN TROIS ACTES. / [...] A PARIS, / Chez ANDRÉ, Imprimeur-Libraire, rue de la Harpe, n°. 477. / AN VIII. [1800], <http://books.google.ch/books?id=pBASbpwnu2wC>, S. 35f. Das als Faksimile zusammen mit der Partitur abgedruckte Textbuch stammt aus einer anderen Auflage und enthält die entsprechende Passage auf S. 40 (Early Romantic Opera, Bd. 35).

cela doit être exécuté pendant la ritournelle suivante«. Die dazugehörige Fußnote im Textbuch gibt einen Eindruck davon, wie stark die gedruckten französischen Partituren und Textbücher schon vor der Einführung von eigentlichen Livrets de mise-en-scène darauf ausgerichtet waren, alle nötigen Informationen für Produktionen in der Provinz oder im Ausland zu liefern, die den als modellhaft verstandenen Pariser Aufführungen nacheifern sollten.<sup>33</sup>

»Nota. Il faut, comme on le voit, que le tonneau ait en dedans une séparation qui forme deux parties; l'une du côté du robinet, capable de contenir deux voies d'eau seulement; et l'autre assez grande pour renfermer Armand qui tapi dans cette prison, a de l'air par l'entonnoir qui se trouve au haut du tonneau, dont le fond de devant doit s'ouvrir aisément, au moyen d'une forte charnière posée sur le côté droit, et se remettre aisément et sans qu'on puisse s'en apercevoir.

Pour faciliter ce coup de théâtre, il est nécessaire que l'acteur qui joue Armand se retourne dans le tonneau qui doit être le plus petit possible, afin d'en sortir en présentant la tête et de pouvoir, en s'évadant, se dessiner avec noblesse; il faut pour cela que Mikéli cale les roues de la charrette, avec des pierres qui doivent se trouver sur le théâtre.«<sup>34</sup>

Genau dieser Moment ist auf dem Titelstich des im Wiener Hoftheater-Musikverlag erschienenen Klavierauszuges minutiös dargestellt – Armand entsteigt mit Hilfe von Mikéli dem Wasserfass, die Wache dreht den beiden gerade eben den Rücken zu, und es fehlen in der Abbildung nur die im Text erwähnten Unterlegesteine für die Wagenräder (Abbildung 2).<sup>35</sup>

In musikalischer Hinsicht handelt es sich um eine pantomimische Szene (siehe Notentext in Abbildung 3, Seite 56), und der nach einem idyllischen Moment des Innehaltens »mit Rührung« (in G-Dur) folgende E-Dur-Marsch begleitet bereits die in die Irre geführten und in falscher Vorfreude auf Armands Ergreifung still und heimlich wegmarschierenden Soldaten.<sup>36</sup>

Die beiden Singstimmen oben auf Seite 4 des Klavierauszuges gehören den beiden Kommandanten der Soldaten, die ostinat wiederholte punktierte Figur begleitet das Marschieren der zurückbleibenden Wache, und das Aussteigen und Davonlaufen von Armand aus dem Fass ist wohl ab dem Beginn der Sechzehntelfiguren Seite 5/Takt 8 anzunehmen. Der im Konzert zitierte E-Dur-Marsch setzt nach dem G-Dur-Andantino und einem wieder nach E-Dur zurückführenden Vorbereitungsteil ein (Partitur Gaveaux Seite 224).

33 Zu vergleichbaren Vorgangsweisen in der italienischen Oper siehe Stefano Castelvocchi: *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge 2013 (Cambridge Studies in Opera).

34 LES DEUX JOURNÉES, / COMÉDIE LYRIQUE, [...] A PARIS, / Chez ANDRÉ, S. 35f.

35 DIE TAGE DER GEFAHR. / Im Klavierauszug, Titel (ohne PN).

36 Ebd., Nr. 10 (PN 223), S. 4f. Zur Situierung der Stelle im Gesamtzusammenhang des Finales siehe Tabelle oben S. 50/51: Der Eintritt der C-Dur-Vorzeichnung unten auf S. 4 des Klavierauszugs entspricht Takt 55 des Finales (in der Partitur Gaveaux auf S. 217).





**ABBILDUNG 2** Titelstich aus dem Wiener Hoftheater-Klavierauszug von *Les deux journées* (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung)

**Modalitäten der Adaptierung** Die beiden Variationssätze (op. 9 und op. 66) führen vor, wie aus dem in die dramatische Situation eingebetteten und dadurch nicht seiner traditionellen Form entsprechenden Marsch doch wieder eine dem typischen Schema folgende Gestalt gebildet werden kann, wie sie normalerweise als Thema für einen Variationszyklus dient (›Scherzoform‹: zwei wiederholte Teile, deren zweiter in der Regel in einen Mittelteil und eine Wiederaufnahme des ersten Teils untergliedert ist, siehe Tabelle oben Seite 50/51). Für die variierende Ausarbeitung zumindest von op. 9 übrigens bezieht der Komponist in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Lob:

»Das Thema erfordert eine eigene und kunstmässige Behandlung, wenn es gut variirt werden soll. Hr. Hummel hat diese rühmlich getroffen. Die Variationen sind nicht bunt und überfüllt, sondern mit verständiger Anordnung und richtiger Modulation durchgeführt. Wer etwas nur für's Ohr sucht, für den sind sie nicht: wer wird aber nur das Ohr kitzeln wollen!«<sup>37</sup>

Die Klaviervariationen op. 9 wurden in direkter zeitlicher Nähe zu den Premieren von Cherubinis Oper an den Wiener Theatern im Sommer 1802 komponiert und veröffentlicht, lagen zur Zeit der Niederschrift des Trompetenkonzerts also über ein Jahr zurück. Nur schon angesichts ihrer pianistisch wie kontrapunktisch anspruchsvollen Faktur fällt es schwer, Pearsons Annahme zu folgen, der noch junge Komponist habe sich im Trom-

<sup>37</sup> Allgemeine musikalische Zeitung 6 (1803/04), Nr. 51 (19. September 1804), Sp. 860.

Handwritten musical score for a scene. The score is written on ten staves, with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in German. The tempo is marked "Cresc." and "f". The score includes a section labeled "Micheli." and a section labeled "Jesu". The page number "295." is visible at the bottom.

Handwritten musical score for a scene. The score is written on ten staves, with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in German. The tempo is marked "Andantino." and "Cresc. a poco". The score includes a section labeled "mit Rührung." and a section labeled "du?". The page number "295." is visible at the bottom.

ABBILDUNG 3    Musikalische Umsetzung von Armands Flucht aus dem Wasserfass (Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung)

petenkonzert »in the manner of a student [... and] more [as] an act of necessity«, nämlich mangels eigener Erfahrung und Fähigkeiten, bei den Werken seiner großen Vorbilder in der sinfonischen und musikdramatischen Orchesterbehandlung bedient.<sup>38</sup> Die Coda der Variationen op. 9 bringt nach zwei Überleitungstakten nochmals die ersten sechs Takte des Themas und verlängert dann zwei Takte lang die absteigende Tonleiter im Bass weiter, bis sie im 9./10. Takt in eine E-Dur-Kadenz mündet (worauf noch zwei Schlusstakte folgen).<sup>39</sup> Hier baut Hummel also ein Satzmodell Cherubinis in stilistisch angemessener und handwerklich einwandfreier Weise aus und lässt es über 2½ Oktaven (insgesamt 4½ Takte lang) ununterbrochen stufenweise abwärts bis ins subdominante A gehen, das der den Variationszyklus abschließenden Kadenz größeres Gewicht verleiht. Ein derartiger Entwicklungsprozess ist im übrigen schon bei Cherubini selbst angelegt (in Takt 183 ff./Seite 234, wo die sonst nur zweitaktige Bass-Tonleiter für einmal auf 3½ Takte verlängert auftritt) – ein Umstand, der Hummels kreatives Weiterdenken seiner kompositorischen Vorlage weiter unterstreicht.

Auch die Partitur des Schlusses des Konzertes enthält eindeutige Elemente der Adaptierung, nämlich – das lange Cherubini-Zitat gliedernd – zwei von Hummel selbst gestaltete Einschübe, die klar erkennen lassen, dass er mit den Konventionen innerhalb eines Konzertsatzes, dem Solisten in einem »Passagenteil« Gelegenheit zur Entfaltung seiner Virtuosität zu geben (Takt 194–215, hier in der Form von Doppelschlägen) und ihn dann auf einen standardisierten Schlusstriller hinzuführen (Takt 215–222), nicht nur vertraut war, sondern sie auch wirkungsvoll umzusetzen wusste. Diese beiden Einschübe in das Cherubini-Zitat, in dem er ansonsten die Instrumentierung und auch das *pianissimo* des Originals weitgehend respektiert, geben dem Schlussteil des Finalsatzes überhaupt erst den einem Konzertsatz zustehenden Charakter – samt der mit ihnen verbundenen dynamischen Entfaltung eines vom Orchester begleiteten Solisten. Es kann also keine Rede davon sein, dass

»Cherubini's March seems simply to be tacked on to the end of the concerto as if Hummel could not decide how to conclude the work or was facing an imminent deadline.«<sup>40</sup>

Hummel hat nicht aus Not Cherubini »verwendet«, sondern sein bewusstes Zitat mit ebenso behutsamen wie sinnvollen Eingriffen für die dafür vorgesehene musikalische Umgebung tauglich gemacht. Damit übernimmt er einen Schlüsselmoment einer im damaligen Wien bekannten Oper und »nobilitiert« ihn, indem er aus der musikalischen

38 Pearson: Hummel's »New Year« Concerto, S. 311.

39 Variations / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Sur la Marche de l'Opera / les deux Journées [...] chez Artaria Comp. [... PN] 904, S. 9.

40 Pearson: Hummel's »New Year« Concerto, S. 311.

Untermalung einer pantomimischen Handlung einen Abschnitt eines instrumentalen Rondos und damit gewissermaßen einen autonomen musikalischen Gedanken formt.<sup>41</sup>

Nachdem in der bisherigen Darstellung stets von der Einheit des aus der Cherubini-Oper entlehnten musikalischen Materials ausgegangen und dieses gleichsam als Fremdkörper in Hummels Satz angesehen worden ist, soll zum Abschluss des ersten Teils dieses Beitrages noch eine entgegengesetzte Betrachtungsweise aus der Logik des das Konzert abschließenden Rondos heraus vorgeschlagen werden: Hummel setzt das Marsch-Zitat an der Stelle ein, an der nach einem ›italienischen‹ (das heißt statt einer eigentlichen Durchführung vielmehr in Gestalt des *Minore* neues Material bringenden) Mittelteil die Rekapitulation eines regulären Sonatenrondos beginnen würde. Nach dem Zitat und seinen beschriebenen konzertgerechten Einschüben greift er als Coda nochmals den synkopierten Gedanken auf (Takt 244 ff.), der bei den ersten beiden Auftritten des Rondo-Refrains als dessen Tutti-Teil gedient hat (Takt 20 ff. und 88 ff.). Dadurch entsteht aus der von Cherubini übernommenen Coda des Marsches (Takt 237 ff.) kombiniert mit der angesprochenen Tutti-Coda Takt 244 ff. nochmals eine Art Phantombild des Rondo-Refrains, der sonst durch den Marsch ganz verdrängt worden wäre. Voraussetzung dafür ist, dass das Motiv von Cherubinis Coda (gis gis fis fis e) seit dem Anfang des Satzes als wesentlicher Teil des Solo-Refrains eingesetzt worden ist. Etwas überspitzt gesagt kann der Komponist damit – augenzwinkernd und im Sinne einer ›verkehrten Welt‹ – »Cherubini Hummel zitieren lassen« und zugleich trotz des Zitates noch einen organischen Abschluss des Satzes erzielen, der dem Stück nicht aufgesetzt oder angeklebt wirkt: Zitat und kompositorischer Einfallsreichtum müssen also nicht in jedem Fall unvereinbare Gegensätze sein.

41 Diese Konklusion verdankt sich einem schriftlichen Gedankenaustausch mit Klaus Pietschmann. Ebenso für Anregungen gedankt sei hier Daniel Allenbach und Adrian von Steiger.

**1. Der bedeutendste Klappentrompetenbauer, Joseph Felix Riedl** Über das Leben Joseph Riedls vor 1811 ist bisher noch nichts bekannt. Sein Geburtsdatum ist nicht verifizierbar. Aufgrund verschiedener Quellen kann angenommen werden, dass er um 1788 in Graslitz (Böhmen) geboren wurde. In der Todesanzeige der *Wiener Zeitung* vom 17. November 1837 wird sein Alter mit 49 Jahren angegeben. Damit erklärt sich auch Rudolf Hopfners Angabe der Lebensdaten mit circa 1788–1837.<sup>1</sup>

Erstmals schriftlich erfasst wird Riedl 1811, als er um die Genehmigung ansucht, von Floridsdorf (heute der gleichnamige 21. Wiener Gemeindebezirk) nach Wien ziehen zu dürfen. Dies wurde zunächst abgelehnt. Erst nach einem neuerlichen Ansuchen erhielt er im Folgejahr die Erlaubnis dazu sowie eine Arbeitsbefugnis. 1815 übernahm er das Gewerbe von Franz Huschauer und 1817 wurde ihm das Meisterrecht zugesprochen. 1817 kann Riedls Adresse in der Leopoldstadt Nr. 427 nachgewiesen werden. Dies geht aus dem Totenprotokoll seiner Frau Anna vom 6. Juni 1817 hervor, die um 1786 in Schönbach (Böhmen) geboren ist. Mit ihr hatte Riedl vier Kinder: Anna, geboren 1811, Joseph, geboren 1814, Franziska, geboren 1814 und Theresia, geboren 1817.<sup>2</sup> Im selben Jahr 1817 leistete er den Bürgereid und wurde somit Bürger Wiens. Er arbeitete als »Bürgerlicher Waldhornmacher«.<sup>3</sup>

Ab dem Jahr 1820 baute er Quartposaunen mit Doppelzug und drei Jahre später (1823) erhielt er das Recht, zehn Jahre lang Hörner und Trompeten zu bauen. Dieses Recht wurde ihm aber im Jahr 1831 wieder aberkannt. Der Grund dafür war, dass er seine Steuer nicht bezahlt hatte.<sup>4</sup> Er hatte noch weitere rechtliche Probleme: 1828 wurde er dafür angezeigt, dass er ohne Genehmigung Violinen verkaufte.<sup>5</sup> Auch wurde ihm 1818 das Führen des kaiserlichen und königlichen Doppeladlers verboten.<sup>6</sup> 1833 erhielt er allerdings eine Landesfabriksbefugnis, die nach seinem Tod zuerst auf seine Witwe, Anna (scheinbar hatte er erneut eine Frau namens Anna geheiratet) und in weiterer Folge 1862 auf Carl Riedl überging. Eine Verwandtschaft oder irgendwelche Verbindung zwischen Joseph Riedl und Carl Riedl ist nicht bekannt.

<sup>1</sup> Wo nicht anders vermerkt, stammen die biographischen Daten aus Rudolf Hopfner: *Wiener Musikinstrumentenmacher*, Tutzing 1999, S. 400.

<sup>2</sup> Helmut Ottner: *Der Wiener Instrumentenbau: 1815–1833*, Tutzing 1977, S. 119.

<sup>3</sup> William Waterhouse: *The New Langwill Index*, London 1993, S. 327.

<sup>4</sup> Ottner: *Der Wiener Instrumentenbau*, S. 120.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 119.



Von 1820 bis 1838 bewohnte er das Haus Leopoldstadt Nr. 330 und sein Geschäft war zwischen 1820 und 1822 in den »Casematten nächst dem Rothenturm dem Müllerischen Gebäude gegenüber« untergebracht. 1823 übersiedelte er mit seinem »Verlag« in den »Verschleiß nächst dem Rothenturm und den Schabdenrüßl« Nr. 480. Zwischen 1826 und 1827 war das Geschäft im »Verschleiß auf dem Haarmarkte zum blauen Stern 750« untergebracht. Bereits 1828 verlegte er sein Geschäft erneut. Diesmal sollte es die endgültige Firmenadresse werden, die die Firma bis nach seinem Tod behalten sollte: »auf dem Haarmarkt, rothe Thurmstraße im braunen Hirschen 731«.

**2. Riedls Erfindungen** 1823 erfand Joseph Riedl zusammen mit Joseph Kail die sogenannte »Maschinen-Trompete« mit »Doppelrohr-Schubventil«. <sup>7</sup> Hierfür meldeten die beiden ein Patent an; ihnen wurde ein zehnjähriges Privileg zugesprochen:

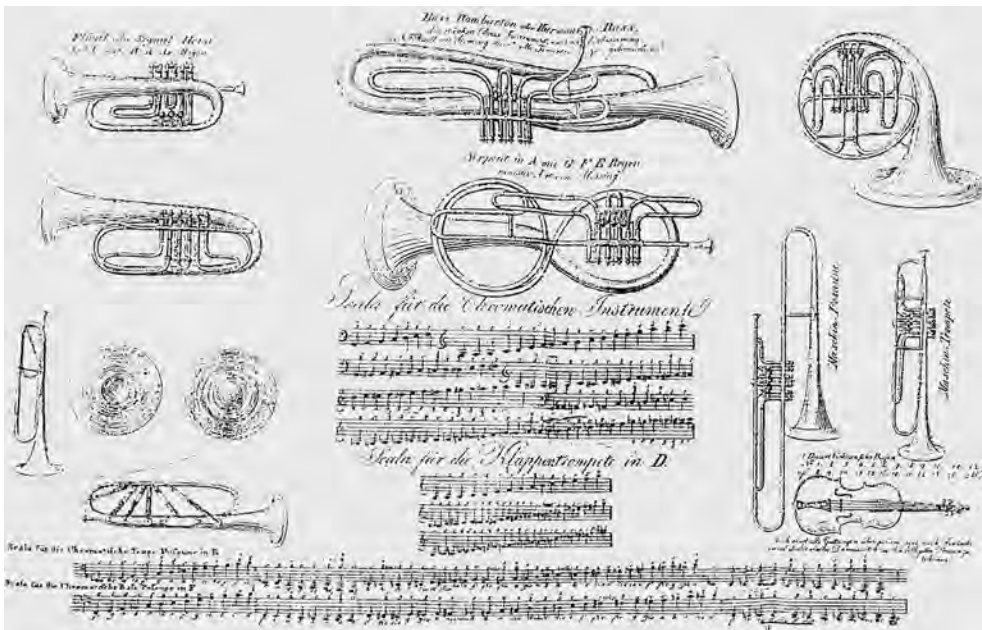
»auf die Erfindung einer einfachen und dauerhaften Vorrichtung bei den Trompeten- und Horn-Instrumenten, welche im Wesentlichen darin besteht: 1) daß man auf diesen Instrumenten [...] alle diatonischen und chromatischen Töne hell und leicht den Naturtönen gleich hervorbringen kann; 2) daß die Skale von zwei oder drei Trompeten- oder Horn-Instrumenten in Einem Instrumente vereinigt werden kann, mithin der Blasende die Naturtöne zweier ganzer Tonarten gewinnt; 3) daß nur zwei Klappen nötig sind, und hierdurch der Kavallerie-Trompeter eine Hand zur Lenkung des Pferdes ganz [...] frei behält, auch nur Eine Trompete zu allen möglichen Musikstücken bei sich zu haben braucht; 4) dass Jeder, der auf der Trompete oder dem Horne Übung besitzt, die einfache und leichte Behandlung der neuen Vorrichtung binnen wenigen Stunden lernen kann; 5) daß die vielen dumpfen Töne des Hornes in hellklingende Naturtöne verwandelt sind, der schnarrende Ton der Klappen-Trompete veredelt, bei der Posaune aber das lange Ausziehen des Zuges erspart wird.« <sup>8</sup>

Im Nachlass des ehemaligen Fachlehrers für den Metallinstrumentenbau an der Musikinstrumentenbauschule zu Graslitz (Westböhmen), Karl Nödl, findet sich folgende Anekdote, wie es zur Weiterentwicklung der Maschinen-Trompete kam:

»Nach Erzählung meines Vaters und mehrerer alter Wiener Instrumentenmacher soll Professor Josef Keil [Kail] der Erfinder der Zylindermaschine sein. Keil war Professor für Waldhorn am Konservatorium in Prag. Es war das Jahr 1827, als Keil, der ein Freund eines guten Tropfens war, seine freie Zeit in Prag in einem Brauhaus zubrachte. Dazu wählte er sich einen Platz neben der Schänke, damit er immer einen unverfälschten Trunk bekam. Beim Öffnen und Schließen des Bierhahnes kam ihm der Gedanke, ob denn dieses Ventil nicht auch auf die Instrumentenmaschine anzuwenden wäre. Nachdem nun Keil seine Idee für ausführbar hielt, fuhr er zu seinem Freunde und Landsmann Josef Riedl, der in der Leopoldstadt in Wien eine Instrumentenmacherei betrieb, um seine Erfindung nutzbringend anzubieten. Riedl, der die Schwäche seines Freundes kannte, nahm die Sache recht kühl auf, ging aber mit Josef Keil noch an demselben Tage abends ins Gasthaus zum »Fischtrückerl« in der

<sup>7</sup> Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 327.

<sup>8</sup> Zit. nach dem »Verzeichniß der in der österreichischen Monarchie im Jahre 1823 auf Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen ertheilten Privilegien oder Patenten«, in: *Jahrbücher des kaiserlichen königlichen polytechnischen Institutes in Wien*, hg. von Johann Joseph Prechtel, Bd. 7, Wien 1825, S. 391.



**ABBILDUNG 1** Musikinstrumenten-Katalog von Joseph Riedl, um oder nach 1830 (aus: Roland Callmar: Die chromatisierte Trompete. Die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete, 1750–1850, Diplomarbeit, Basel 2003, S. 364)

Leopoldstadt und zechte Keil einen ordentlichen Rausch an, so daß dieser gesprächig wurde und seine Erfindung erzählte. Riedl trachtete nun, Keil anderntags unter allerlei Versprechungen wieder von Wien fortzubringen, und so fuhr Keil unverrichteter Dinge wieder nach Prag zurück. Jedenfalls fertigte Riedl nach den Ideen Keils sofort Maschinen an, konnte aber mit diesem Fabrikat nicht hervortreten, weil er Angst hatte, Keil könnte ihm Schwierigkeiten machen. Indessen machte Riedl mit Zylindermaschinen ein großes Geschäft, das auch auf die anderen Instrumentenmacher in Wien übergang, so daß der große Aufschwung des Wiener Handwerks zum Großteil der Zylindermaschine zu verdanken ist. Auffallend ist, daß der Erfinder der Zylindermaschine nirgends zu finden ist, obwohl alle Instrumentenmacher Wiens zu jener Zeit große Geschäfte damit machten. Dies ist wohl Grund genug, Professor Josef Keil die Ehre der Erfindung der Zylindermaschine zuzuschreiben, die im Jahre 1827 erfolgte ...<sup>9</sup>

Offen bleiben muss, ob es sich dabei um die später als Rad-Maschine bezeichnete Art des Drehzylinderventils handelt, die Riedl 1835 patentieren ließ.<sup>10</sup>

**3. Die erhaltenen Klappentrompeten von Joseph Riedl** Nach dem Lebenslauf von Joseph Riedl können wir annehmen, dass er seine Klappentrompeten mit dem kaiserlich-königlichen Wappen des zweiköpfigen Adlers zwischen 1815 und 1818 baute. Nachdem

<sup>9</sup> Nach Bernhard Brüchle und Kurt Janetzky: Kulturgeschichte des Horns, Tutzing 1976, S. 252.

<sup>10</sup> Waterhouse: The New Langwill Index, S. 327.

er 1815 nach Wien umgezogen war, produzierte er zunächst Posaunen, um später auch Hörner und Trompeten zu bauen.<sup>11</sup> Der Zeitraum für den Bau von Klappentrompeten kann relativ genau angegeben werden, da Riedl, wie zuvor bereits erwähnt, 1818 das Verbot erhielt, den Doppeladler auf den Kranz aufzuprägen.<sup>12</sup>

Im Katalog von Roland Callmar sind etwa achtzig Klappentrompeten aus verschiedenen Museen und Sammlungen Europas angeführt; von diesen Instrumenten sind acht von ›Riedl‹ gebaut.<sup>13</sup> Zwei Klappentrompeten sind als Kriegsverlust verzeichnet, stehen damit nicht mehr zur Verfügung. Von den sechs übrigen Instrumenten sind zwei nicht von Joseph Riedl, sondern von Johann Riedl gebaut. Unter den restlichen vier Instrumenten befindet sich eines, das zwar in der Form einer Klappentrompete gebaut ist, jedoch anstelle von Klappen mit einem Stimmzug versehen ist. Damit bleiben drei erhaltene Instrumente, welche alle eine Stimmung in As = 440 Hz haben und mit fünf Klappen versehen sind. In der folgenden Liste nach Roland Callmar werden die wichtigsten Details der Klappentrompeten von Joseph Riedl genannt.<sup>14</sup>

#### Nr. 1

Inskription	»Joseph Riedl«
Ort/Sammlung	Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Musiksammlung
Stimmung	G oder As (?)
Maße	—
Beschreibung	Diese Trompete ist in der gleichen Form wie eine österreichische Klappentrompete gebaut, aber ohne Klappen und mit Stimmzug; siehe auch Waterhouse: <i>The New Langwill Index</i> , S. 327.

#### Nr. 2

Inskription	»Joseph Riedl [Kaiserwappen] in Wien«
Ort/Sammlung	Antwerpen, Privatsammlung Alain Roelant
Stimmung	G (465 Hz)
Maße	L 1577; H 433; DS 125; DB 10,7 × 11,4
Beschreibung	5 Klappen, linkshändig; hartgelöteter und fast unsichtbarer Übergang (ohne Zwingen) vom Schallstück zum Anstoß; hohe Handwerkskunst; als Paar mit No. 5 angefertigt
Provenienz	Kloster Seitenstetten

#### Nr. 3

Inskription	»Joseph Riedl in Wien«
Ort/Sammlung	Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
Stimmung	As
Maße	H 430; SD 120
Beschreibung	5 Klappen, linkshändig; Kriegsverlust; abgebildet in Oskar Fleischer: <i>Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung</i> , in: <i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i> , Bd. 3, 1901/02, S. 565–594, hier S. 594

11 Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 327.

12 Ottner: *Der Wiener Instrumentenbau*, S. 119.

13 Callmar: *Die chromatisierte Trompete*; vgl. Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 327 f.

14 Vgl. Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, S. 162, 264, 269 und 274.



**Nr. 4**

Inskription	»Josef Riedl Wien«
Ort/Sammlung	Leipzig, Musikinstrumenten-Museum der Universität
Stimmung	—
Maße	—
Beschreibung	2. Viertel des 19. Jahrhunderts; 5 Klappen, linkshändig (?); Kriegsverlust

**Nr. 5**

Inskription	»Joseph Riedl [Kaiserwappen] in Wien«
Ort/Sammlung	Basel, Privatsammlung Krisztián Kováts
Stimmung	G (465 Hz)
Maße	H 438; L 1555; DS 125; DB 10,7 × 11,4
Beschreibung	5 Klappen, linkshändig; hartgelöteter und fast unsichtbarer Übergang (ohne Zwingen) vom Schallstück zum Anstoß; hohe Handwerkskunst; als Paar mit Nr. 2 angefertigt
Provenienz	Kloster Seitenstetten

**Nr. 6**

Inskription	»Jos. Riedl Wien«
Ort/Sammlung	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
Stimmung	—
Maße	—
Beschreibung	Vgl. Callmar: Die chromatisierte Trompete; nach freundlicher Auskunft von Edward H. Tarr

**4. Eine zweiwindige, kurze Klappentrompete von Joseph Riedl** Die hier beschriebene Trompete wurde zwischen 1815 und 1818 gebaut (Abbildung 2). Der Korpus ist doppelt gewunden. Am Schallstück ist eine gedruckte Schrift zu lesen, »JOSEPH RIEDL IN WIEN«, signiert mit einem Wappen, in welchem der zweiköpfige Adler des Kaiserhauses dargestellt ist. Der Außenkranz ist durch ein Kordelmotiv verziert, der innere Kranz durch Muscheln. Der Durchmesser des Rohres beträgt 11,4 mm, die Bohrung 10,7 mm und die Weite des Schallstückes 125 mm. Die Gesamtlänge des Instruments misst 1577 mm (ohne Zusatzbögen), damit hat das Instrument eine Stimmhöhe von  $A_5 = 440$  Hz. In dieser Stimmung funktioniert das Instrument aber als Klappentrompete gar nicht, erst durch den Einsatz von zusätzlichen Stimmbögen – und damit einhergehend, durch die Transposition der Grundstimmung nach E, Es und D – erzeugen die Klappen die erwünschte Funktion. Die Form des Schallstückes erinnert an die der spätklassischen Inventionstrompeten.

Riedls namhafter Münchner Zeitgenosse Michael Saurle (1799–1872) baute seine Naturtrompeten mit einer ähnlichen Schallstückform. Die Klangfarbe dieser Instrumente ist dunkler als die der früheren Naturtrompeten; sie ist sehr obertonreich. Mit diesen Instrumenten kann man mit gutem Ergebnis bis zum g'' in allen Stimmungen spielen. Riedls Klappentrompete ist mit fünf Klappen versehen und hat eineinhalb Oktaven mit chromatischem Tonvorrat. Die erste Klappe ist 250 mm vom Schallstückrand entfernt und intoniert das Instrument um einen Halbton nach oben. Die zweite Klappe hat einen



ABBILDUNG 2 Zweiwindige Klappentrompete von Joseph Riedl in Wien (1815–1818)  
(Sammlung Krisztián Kováts, Basel)

Abstand von 350 mm und verändert die Stimmung um einen Ganzton aufwärts. Die dritte sowie die vierte Klappe (390 mm und 440 mm) erzeugen eine Naturtonreihe auf der kleinen Terz oberhalb der Grundstimmung, so dass bei der Benützung der dritten und vierten Klappe zwischen zwei verschiedenen Stimmtönenhöhen unterschieden wird. Die fünfte Klappe hat ihren Platz gegenüber der ersten und zweiten Klappen auf dem parallelen Rohr des Korpus, etwa 550 mm vom Schallstück entfernt, und intoniert das Instrument um eine große Terz höher.

Interessanterweise wurde die Zeichnung einer Klappentrompete in der Wiener Ausgabe der Trompetenschule von Andreas Nemetz mit dem Namen Joseph Riedl signiert (Abbildung 3). Obwohl die dargestellte Klappentrompete nur vier Klappen hat, sind die Klappenfunktionen des oben vorgestellten Instruments konform mit der Griffabelle in der Trompetenschule. Die Abbildung zeigt, dass die Zeichnung bei Nemetz sehr skizzenartig ist und die Proportionen im Vergleich zu dem Foto weniger korrekt sind. Der wesentliche Unterschied bezüglich der Anzahl der Klappen zeigt sich bei der dritten (kleine Terz-)Klappe, die in der Nemetz-Methode einfach und auf dem fünfklaппigen Instrument verdoppelt ist.

**5. Weidingers Klappentrompete** Nach Einsicht der erhaltenen Musikstücke für Klappentrompete geht der Verfasser davon aus, dass Weidingers Instrument in Es stand und mindestens drei Klappen hatte, um die vorgegebenen diatonischen und chromatischen Töne spielen zu können. Es sind einige Ausnahmen bekannt, für die Weidingers Klappentrompete umgestimmt werden musste: Johann Nepomuk Hummels *Concerto a Tromba principale E-Dur* (1803)<sup>15</sup> und Antonio Cartellieris *Polonaise A-Dur*: »Sodann liess sich Hr. Weidinger mit einer, von weiland Hrn. Cartellieri gesetzen Polonaise auf der Klappentrompete hören. Die Tonart (A-Dur) schien für dieses Instrument nicht ganz vorteilhaft zu seyn«.<sup>16</sup>

Weidingers Instrument steht uns heute nicht zur Verfügung. Es bleibt zweifelhaft, ob er eine zweiwindige kurze Militärsignaltrompete in D<sup>17</sup> oder eine einwindige lange Infanterie-Naturtrompete spielte. Die heute noch erhaltenen Klappentrompeten vertreten abgesehen von einem einzigen Instrument die kurze zweiwindige Form und wurden später gebaut. Diese Instrumente passen bezüglich ihres Baujahres nicht zu den klassischen Trompetenkonzerten. Eine Klappentrompete des Prager Instrumentenbauers Johann Eduard Bauer hat eine lange einwindige Bauweise, aber auch dieses Instrument wurde etwas später, um 1817, gebaut.

<sup>15</sup> Uraufführung durch Weidinger am kaiserlichen Hof in Wien am 1. Januar 1804.

<sup>16</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung 17 (1815) Sp. 219.

<sup>17</sup> Die Stimmung in der Militärmusik war damals circa einen Halbton höher als die Orchesterstimmung, so konnte Weidingers Militärinstrument im Orchester in Es gespielt werden.

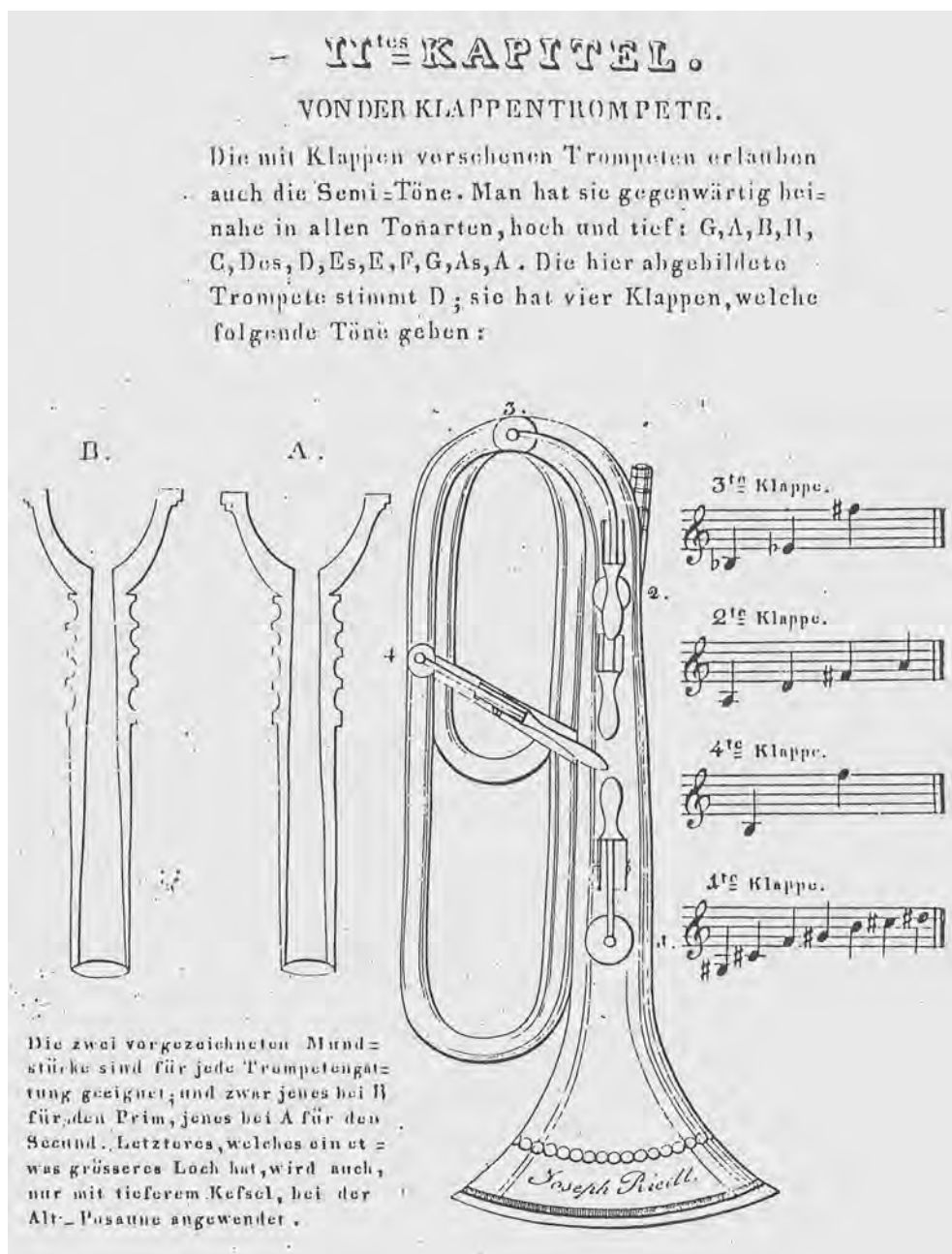


ABBILDUNG 3 Andreas Nemetz: Allgemeine Trompeten-Schule, Wien 1827, S.8

Anton Weidinger stand wahrscheinlich keine große Auswahl an Instrumenten zur Verfügung, um seine Klappentrompete bauen zu können, da zu dieser Zeit ein Instrumentalist nur seine Dienstinstrumente haben durfte. Er war ein Clarinspieler, hatte sicherlich eine Naturtrompete für den Theaterdienst, die er wahrscheinlich nach einem Jahr Theaterdienst noch nicht kaufen konnte und auch nicht umbauen durfte, und allenfalls noch

eine Fanfarentrompete aus seiner Militärzeit. Die erhaltenen Dokumente zeigen, dass Weidinger seine Klappentrompete selbst gebaut hat.<sup>18</sup> Für das Trompetenkonzert in Es-Dur von Haydn hat er vermutlich nicht mehr als drei Klappen verwendet: Mit der unteren Klappe transponierte er die Naturtonreihe um einen Halbton, mit der zweiten Klappe um einen Ganzton und mit der dritten Klappe um eine kleine Terz. Die Klappen waren in Grunde geschlossen und wurden durch den Spieler für die entsprechenden Töne geöffnet.

Eine Analyse der melodischen Struktur klassischer Trompetenkonzerte fördert einige wichtige Informationen zu Tage. Der Tonumfang der Konzerte zeigt, dass zumindest Anton Weidinger noch in der Lage war, der barocken Praxis entsprechend Töne in der sehr hohen Clarinlage des Instruments kontrolliert und geschmackvoll zu spielen. Dies gilt vor allem für das Trompetenkonzert von Haydn. Diese Erkenntnisse lassen sich durch Untersuchung der melodischen Strukturen anderer Werke für Klappentrompete der selben Zeit, wie zum Beispiel die *Sinfonia concertante* in Es-Dur für Klavier, Mandoline, Trompete, Kontrabass (und Orchester) von Leopold Kozeluch (1798), die *Sonata a Sette per il Clavicembalo, Viola d'amore, Flauto d'amore, Violoncello, Tromba, Corno inglese, Glockenspiel*, Es-Dur von Joseph Weigl (1799), oder das *Divertimento* in D für Klappentrompete und Orchester von Joseph Fiala (um 1800) bestätigen.

**6. Neue Ansätze zur Klappentrompete für das Hummel-Konzert** Sabine K. Klaus berichtet in diesem Band über die Verwendung durchgehend geöffneter Klappen, und insbesondere über eine Klappentrompete von William Sandbach (1809–1831), die in 6-Fuß F steht, wo aber die offene unterste Klappe durch eine Schraube geschlossen und damit das Instrument nach E umgestimmt werden kann – die Tonart von Hummels Konzert. Weidinger musste seine Klappentrompete zwischen 1800 und 1803 offenbar weiterentwickelt und in E umgestimmt haben. Das Instrument von William Sandbach hat in diesem Kontext zwar keine besondere Bedeutung (es hätte sie selbst dann nicht, wenn das Instrument in der richtigen Zeit für das Trompetenkonzert von Hummel in Wien gebaut gewesen wäre), jedoch dokumentiert diese Trompete einen sehr wichtigen Sachverhalt, dass nämlich die Idee einer Klappentrompete mit durchgehend offenstehenden Klappen tatsächlich existierte und nicht nur für die Klappenhörner in Gebrauch war.<sup>19</sup> Ob die Grundstimmung der Trompete in F oder höher war, spielt in diesem Fall keine

<sup>18</sup> Vgl. die Beiträge von Reine Dahlqvist und Roland Callmar in diesem Band.

<sup>19</sup> Sowieso sind sich Klappentrompeten und -hörner teilweise ähnlicher als man sich das vielleicht vorstellt. So erinnert etwa die Bauweise der Klappentrompete von Pace in London durch ihre weite Mensur und die Positionierung der Klappen stark ein Klappenhorn, klar unterschieden wird sie davon praktisch nur durch ihre Länge.



wichtige Rolle. Sollte das Instrument mit geschlossener unterer Klappe in E gestimmt gewesen sein, verfügte es über dasselbe Tonmaterial wie eine Klappentrompete in G- oder As-Stimmung, auf die ein E-Bogen gesteckt wurde.

Die Lösung mit einer normalen geschlossenen, aber nicht festgeschraubten unteren Klappe und zwei oder noch besser drei weiteren Klappen wäre theoretisch ausreichend, um Hummels Trompetenkonzert spielen zu können. Die schnellen Figuren wären jedoch unvorstellbar schwer zu realisieren. Dazu kommt noch das Problem, dass im ersten Satz zwei Pedaltöne (notiertes C und D) und ein notiertes *fis'* vorkommen. Von den genannten Tönen sind die Pedaltöne nur schwer, das *fis'* jedoch auf diesem Instrument gar nicht spielbar. Würde aber die untere Klappe mit einer Schraube geschlossen, verlöre das Instrument die Halbtonklappe, was dazu führte, dass etwa dreißig Prozent der Töne des Hummel-Konzertes entfielen.

Die einfachste Lösung, eine chromatische Skala mit wenigen technischen Elementen zu erreichen, wäre, eine Naturtonreihe jeweils einen Halbton unter- und oberhalb der Grundstimmung zu ermöglichen, also eine ›normale‹ Klappentrompete mit einer Halbton-Verlängerung. Dies ist jedoch technisch nicht möglich. Die obere Cis-Naturtonreihe (in C-Stimmung) kann mit der Halbtonklappe erzeugt werden, die etwa 200 mm vom Rand des Schallstücks entfernt ist. Eine Naturtonreihe einen Halbton unterhalb der Grundstimmung ist aber nur entweder mit Stopftechnik oder durch das Schließen einer offenstehenden Klappe möglich.

Eine durchgehend offenstehende Halbtonklappe transponiert das Instrument, wie bei den Klappenflügelhörnern, um einen Halbton nach oben. Eine Es-Trompete kann so nach E umgestimmt werden. Die geschlossene Klappe ergibt die Tonart der Haydn- und Koželuch-Konzerte; dieselbe Klappe offen stehend die Tonart des Hummel-Konzerts. Dieser Sachverhalt suggeriert, dass Weidinger nur die Position der unteren Klappe zu modifizieren brauchte. Eine offenstehende untere Klappe war zur damaligen Zeit bei den Holzblasinstrumenten in Gebrauch und wurde später auch in andere Bereiche übernommen. Eine Trompete mit offenstehender Klappe vergleichbar mit den Klappenhörnern lässt sich beim Tonwechsel zwischen den Naturtönen und bei Akkordarpeggierungen stabil und tonsicher spielen. Zusätzlich verursacht sie weniger Nebengeräusche und ermöglicht Pedaltöne. Diese Elemente machen das Hummel-Stück spieltechnisch wesentlich einfacher im Vergleich zu einer Klappentrompete mit ständig geschlossenen Klappen.

Mit dem Schließen der offenstehenden Klappe erhält die Trompete ihre natürliche Klangfarbe (Abbildungen 4a und b). So klingen die Leittöne ausgewogen und schön. Dies ist sehr vorteilhaft, zum Beispiel im leittonorientierten ersten Satz des Hummel-Konzerts. Der dritte Naturton dieser Reihe ist das notierte *fis'*, das auf einer ›normalen‹ Klappentrompete unmöglich zu spielen ist. Das Instrument braucht nur noch eine obere



**ABBILDUNG 4** Eine Naturtonreihe (Trompete in E) mit offenstehender Klappe (a), mit geschlossener Halbtonklappe (Leittöne; b) sowie der Tonvorrat einer Klappentrompete mit einer offenstehenden (geöffnet und geschlossen) und zwei weiteren Klappen (c)

Halb- und Ganzton-Klappe, die sich aber wegen der offenen Klappe nicht an dem Platz befinden, an dem sie auf einer üblichen Klappentrompete wären, sondern je um einen Halbton nach oben versetzt. Der abgebildete Tonvorrat enthält fast alle Töne aus dem Trompetenkonzert in E-Dur von Johann Nepomuk Hummel (Abbildung 4c). Das fehlende b, das im ganzen Stück nur selten vorkommt, kann entweder durch ein viertes Loch, eine Kleine-Terz-Klappe, erzeugt werden, oder das gemeinsame Drücken der zweiten und dritten Klappe, wobei diese Lösung jedoch weniger schön klingt.

Man könnte an diesem Instrument kritisieren, dass es mit der durchgehend offenstehenden Klappe nicht voll klingt. Die erhaltenen Naturtrompeten vom Ende des 18. Jahrhunderts weisen im konischen Bereich des Schallstückes eine relativ weite Mensur auf. Die Weite des Schallstückes bleibt auch da, wo die offene Klappe platziert wird, nämlich circa 200 mm vom Rand entfernt, ausreichend groß. Die aus dieser Anordnung resultierende Klangfarbe wäre eher fein und hornartig, ungefähr der Klang eines Klappenhorns in Es. Da die Rohrlänge der Trompete, verglichen mit der des Klappenhorns, doppelt so lang ist, bleibt immer noch der Klangcharakter einer Trompete erhalten. Der Klang Weidingers muss sehr fein und seine Technik meisterhaft gewesen sein:

»Der kais. kön. Hoftrompeter, Hr. Weidinger aus Wien, gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommenung der Trompete (worüber schon in diesen und anderen Blättern, doch nicht bestimmt genug, gesprochen worden,) selbst zu urtheilen, und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Dass Hr. W. alle halben Töne, die im Umfang des Instruments liegen, beherrscht, und zwar so, dass er Läufer durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet; auch ist die von uns, bey Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäußerte Besorgnis, es möchte dies Instrument dadurch vielleicht an seinem pompösen Charakter verlohren haben, durch seine

öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, dass man ihn auf einer Klarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Man wird sich davon schon dadurch überzeugen, dass Hr. W., ausser einem Konzert und mehrern andern konzertirenden Stücken, ein (recht brav geschriebenes) Trio für Pianoforte, Violin und Trompete, von Hummel in Wien, vollkommen glücklich, und seine Solostellen eben so zart, als jene beyden Instrumente, ausführte. Das Crescendo und Decrescendo, die klare, bis in das Mark eindringende Höhe, besonders wo Hr. W. sich mehr innerhalb der dem Instrumente natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und, im wörtlichen Sinn, unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntniss seines Instrumentes jezt noch für sich behält. Auf jeden Fall verdient Hr. W. vielen Beyfall und seine Erfindung alle Aufmerksamkeit.«<sup>20</sup>

Es ist zu bedenken, dass eine Klarinette im Vergleich zur Klappentrompete zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein relativ lautes Instrument war. Es wäre auch unangebracht, die Klangästhetik von damals durch eine Brille von heute zu betrachten und zu beurteilen.

Zusammenfassend muss dieses Trompetenkonzert unter Berücksichtigung der oben genannten spieltechnischen und ästhetischen Elemente aus neuer Sicht betrachtet werden. Solange sich Theorien zur Realisierung von Musikstücken durch das Fehlen der originalen Instrumente nicht schlüssig beweisen lassen, bleibt ein gewisses Maß an Unsicherheit bestehen. Der Verfasser ist jedoch der Auffassung, mit der obigen Darstellung einen nahestehenden Ansatz zur Realisierung und Rekonstruktion der Spieltechnik des Trompetenkonzertes von Johann Nepomuk Hummel gegeben zu haben.



Jaroslav Rouček

## Johann Leopold Kunerth (1784–1865)

Wir alle kennen das Zitat aus dem Vorwort zur *Allgemeinen Trompeten-Schule* von Andreas Nemetz aus dem Jahr 1827, in dem er seinen Lehrer Johann Leopold Kunerth als Erfinder der Klappentrompete bezeichnet:

»Zur Erfindung der Klappentrompete gab der hiesige Hoftrompeter, Weidinger vor beiläufig 25 Jahren die erste Veranlassung. Der eigentliche Erfinder derselben ist Johann Leopold Kunerth, gegenwärtig Stadt-Kapellmeister zu Kremsier, welcher vor 24 Jahren, da er mein Musiklehrer war, die Trompete durch Klappen vervollkommnete, und zugleich manche gediegene Composition für dieses Instrument lieferte.«<sup>1</sup>

Diese Quelle ist jedoch nicht das einzige historische Dokument, in dem Kunerths Name mit der Erfindung der Klappentrompete in Verbindung gebracht wird. Bereits 1850 (noch zu Weidingers Lebzeiten) veröffentlichte J. Schaffer in der Wiener *Theaterzeitung* einen Artikel mit dem Titel »Der Erfinder der Klappentrompete.«<sup>2</sup> Schaffers Text war die Grundlage für den Eintrag im *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*:

»Kunerth, Johann Leopold (der Erfinder der Klappentrompete, geb. in Mähren im Jahre 1784). Von deutschen Eltern abstammend, kam er 1804, mit musikalischen und technischen Fertigkeiten ausgerüstet, nach Wien, um sich daselbst in der Musik auszubilden. K. schrieb eine schöne Notenschrift, verstand es auch, ein Tonstück aus einem Schlüssel in den anderen zu übertragen; so gewann er das Interesse des damals fürstlich Grassalkovich'schen Capellmeisters Franz Krommer [...], der ihm Beschäftigung ertheilte und Lectionen zuwies. Bei Gelegenheit eines Besuches des Praters richtete sich K.'s Aufmerksamkeit auf eine durch einen Blasbalg belebte, aus 18 Trompeten zusammengesetzte Trompeten-Harmonie-Maschine, und bei diesem Anblicke kam ihm der Gedanke, die Trompete mit Klappen zu versehen, der ihn nun nimmer mehr verließ und seit Jahren beschäftigte. Seine Geschicke wechselten während dieser Zeit in mannigfacher Weise; K. war 1806 Orchestergeiger im Wiener Josephstädter Theater, ging dann nach Olmütz, wo er als geschickter Musiklehrer bald sehr gesucht war; wurde dann 1808 in der mährischen fürsterzbischöflichen Schutzstadt Wischau Turnermeister und ging später nach Kremsier. In Wischau begann er die Vorarbeiten für sein neues Instrument, das in seinen Anfängen noch höchst unvollkommen war; als er aber nach Kremsier übersiedelte und sich dort mit dem Uhrmachermeister Pickl befreundete, der ihm die bisherigen hölzernen und daher höchst unvollkommenen Klappen durch metallene ersetzte, war die Klappentrompete fertig und durchzog siegreich die musikalische Welt. K.'s Lage verbesserte sich, sein Gebieter, der Fürsterzbischof Maximilian Joseph, erhöhte seinen Gehalt und auch von anderen Seiten erfreute sich K. ehrenvoller Aufnahme. K. componirte auch für sein Instrument, und Fürsterzbischof Maximilian

<sup>1</sup> Andreas Nemetz: *Allgemeine Trompeten-Schule*, Wien 1827, S. 2.

<sup>2</sup> J. Schaffer: Der Erfinder der Klappentrompete, in: *Allgemeine Theaterzeitung* 43 (1850), H. 41, S. 163. Moderne Würdigungen schrieben Jaroslav Pinkava: *Jan Leopold Kunert, Kremsier 1987*, sowie Ingrid Silná: *Jan Leopold Kunert*, Diss. Olmütz 2005, unveröffentlicht.

Joseph bestellte bei K. mehrere Compositionen für Blech-Instrumente, die seinen Beifall fanden und die er ihm fürstlich honorirte. Se[ine] kais[erliche] Hoheit Erzherzog Rudolph, ein Kenner und Mäcen der Musik, wendete K. gleichfalls seine Huld zu und nahm die Dedication einer Symphonie an, welche K. componirt hatte. Eine weitere und wesentliche Verbesserung der Klappentrompete, nämlich jene, durch welche erzielt wurde, daß sowohl die alten wie die durch die Klappen neu hinzugekommenen Töne aus der Hauptöffnung des Schallstückes ungeschwächt zu Tage gefördert werden können, verdankt man einem Schüler Kunerth's, dem Regiments-Capellmeister Nemetz. Die Erfindung der Klappe, welche K. der Erste an der Trompete angebracht, ging dann auf andere Blech-Instrumente über und brachte eine nicht unwesentliche und förderliche Reform in die Instrumentalmusik. Nach dieser Darstellung möchte sonach die Angabe in den Musik-Lexiken, daß der kais[erliche] Hoftrompeter Weidinger in Wien der Erfinder der Klappentrompete sei, einer Berichtigung zu unterziehen und für K. das Vorrecht dieser Erfindung in Anspruch zu nehmen sein. Uebrigens gibt die unten angegebene Quelle [Schaffers Artikel] eine ausführlichere Darstellung, wie Kunerth nach und nach seine Erfindung ausgeführt und selbst verbessert habe, und von theilnehmenden Freunden seiner Erfindung wegen begrüßt worden sei.<sup>3</sup>

Wer war Johann Leopold Kunerth? J. L. Kunerth war ein »Stadt-Turner«. Dabei handelte es sich um einen städtischen Musiker, der den gesamten Musikbetrieb der Stadt, in der er wohnte, organisierte. In deutschen Städten nannte man diese Funktion Stadtpfeifer oder Türmermeister. Kunerth bekannte sich zur deutschen Volkszugehörigkeit, schrieb alle Dokumente in deutscher Sprache und bezeichnete sich selbst als Stadt-Turner. Turner waren in der Regel vielseitig begabte Musiker, die die meisten Musikinstrumente beherrschten und den Musikbetrieb in den städtischen Kirchen, bei Jahrmärkten und Stadtfesten organisierten sowie für sämtliche von den Stadtbürgern nachgefragten Musikproduktionen anlässlich von Hochzeiten, Beerdigungen, Geburtstagen oder Tanzveranstaltungen zuständig waren. Sie widmeten sich der pädagogischen Tätigkeit und hatten gleichzeitig eine Art Monopol auf die städtische Musikproduktion. Für den Fall, dass in der Stadt andere Musiker tätig waren, erhielten die Turner aus der Stadtkasse eine Entschädigung für entgangenen Gewinn. Im Stadtarchiv von Kremsier ist eine amtliche Verlautbarung vom 1. Dezember 1752 erhalten geblieben, die die Tätigkeit des Turners Johann Bayer regelt. Darin steht unter anderem: Der Turner wird zwei Gesellen bei sich haben. Er wird die Musik in der Kirche der Heiligen Maria oder in der Kapelle des Heiligen Michael besorgen. Das gesamte Jahr wird er jeden Tag – außer an Freitagen, Fastentagen und Adventstagen – vormittags um zehn Uhr und nachmittags um fünf Uhr mit seinen Leuten auf dem Turm blasen. Vor Ostern und an Karsamstag wird er eine Sonate spielen. Jeden Jahrmarkt wird er mit dem Blasen der Feldtrompete vom Turm aus eröffnen, wofür er 30 Kreuzer aus der Stadtkasse bekommt. Seine Gesellen und Lehrlinge werden Tag und Nacht die Stunden vom Turm blasen. Sie werden Alarm

3 Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Wien 1856–1891, Bd. 13 (1865), S. 375–376.

blasen bei Gefahr und Feuer und werden auch mit dem großen Cymbal Signal geben. Hierbei wird bei Tag eine rote Fahne in Richtung des Feuers gehängt, bei Nacht eine leuchtende Laterne.<sup>4</sup> Diese Instruktionen galten in Kremsier bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als Kunerth in der Stadt wirkte.

**Lebenslauf** Johann Leopold Kunerth wurde am 27. Dezember 1784 in Deutschhause (Houzová) im Bezirk Freudenthal (Bruntál) geboren. Er stammte aus einer Handwerkerfamilie, die lange Jahre in Deutschhause lebte. Johann Leopold Kunerth wurde höchstwahrscheinlich gemeinsam mit seinem Bruder Josef Kunerth in Littau (Litovel) zum Turner ausgebildet. Der Lehrbrief von Johann Leopold Kunerth konnte nicht ausfindig gemacht werden, aber in den erhalten gebliebenen Dokumenten des Olmützer Archivs befindet sich der Lehrbrief Josef Kunerths, der von 1794 bis 1799 beim Turner Franz Josef Schiebl (1754–1811) in Littau (Litovel) ausgebildet wurde. Da Johann Leopold Kunerth 1804 als zwanzigjähriger ausgebildeter Turner in Wien eintraf,<sup>5</sup> kann angenommen werden, dass er die fünfjährige Lehrzeit beim gleichen Meister wie sein Bruder Josef absolvierte.

Schaffer datiert Kunerths Ankunft in Wien auf das Jahr 1804. Johann Leopold Kunerth verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Notenkopist, gleichzeitig erhielt er sukzessive Lektionen in Komposition und Musiktheorie bei František Vincenc Kramář (Franz Krommer). Als Wien 1805 von den Franzosen besetzt wurde, ging Kunerth mit Kramář zunächst nach Eisenstadt und dann nach Ödenburg (Sopron). Für 1806 ist Kunerths Wirken im Wiener Theater in der Josephstadt belegt – er wird dort als Violinist erwähnt; in dieser Zeit hat er höchstwahrscheinlich zu komponieren begonnen. Im gleichen Jahr wurde er jedoch von seinen Eltern zu seinem Bruder nach Olmütz gerufen. Josef Kunerth hatte 1802 in der mährischen Metropole die Stelle des Turnermeisters erhalten und 1803 die Olmützerin Barbara Köller geheiratet. Johann Leopold Kunerth wurde in Olmütz zu einem begehrten Musiklehrer, gleichzeitig drängten ihn seine Eltern, sich in der bedeutenden Garnisonsstadt als Militärkapellmeister zu bewerben. Dies lehnte er ab und nahm stattdessen 1808 die Stelle des Turnermeisters in Vyškov (Wischau) an, wo er bis 1811 blieb. Im südmährischen Ort begann er 1808 seine Experimente mit der Einsetzung eines Klappenmechanismus in die Naturtrompete. 1811 starb in der Erzbistumsstadt Kremsier der Turner Josef Augustin Hoffmann, und am 16. April des Jahres bewarb sich Johann Leopold Kunerth auf die freigewordene Stelle des Turnermeisters beim Magistrat der Stadt. In seiner Bewerbung gab er drei Gründe für seine

4 Staatsarchiv Kremsier, Ev.-Nr. 2136, Turmkarton Nr. 50 (Originalwortlaut im Anhang 1). Vgl. auch Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 12.

5 Schaffer: Der Erfinder der Klappentrompete, S. 163.

Eignung an: Er war erstens überzeugt, dass sich der Magistrat bei der Wahl des neuen Turnmeisters für seinen moralisch guten Charakter und seine hervorragenden Fähigkeiten in der Musikkunst entscheiden werde; er bat zweitens den Magistrat, die Aufmerksamkeit dem Originalzeugnis des Wischauer Magistrats zu widmen; er war drittens überzeugt, dass er reale Beweise seiner Musikkunst bei der Prüfung darlegen konnte, indem er das Spiel auf verschiedenen Saiten- und Blasinstrumenten, insbesondere Geige, Posaune, Flöte und Gitarre, vorführte und seine künstlerischen Fähigkeiten bei sonstigen Saiten- und Blasinstrumenten zeigte, die Fähigkeit, einen Chor zu dirigieren, unter Beweis stellte sowie eigene Kompositionen vorlegte.<sup>6</sup>

Die Prüfung fand am 1. Mai 1811 im Rathaus von Kremsier statt. Sie war öffentlich, die Kommission bestand aus dem Schlosskapellmeister Franz Götz, den Trompeter-Brüdern Havelka<sup>7</sup> sowie dem Regenschori und Burggrafen Josef Biner. An der Prüfung nahmen drei Bewerber teil: Václav Franz (Diener beim Grafen Troyer), Libor Lošt'ák (Turnergeselle in Olmütz) und Kunerth. Im Olmützer Archiv ist ein Vermerk des Ratsherren Antonín Karásek vom 18. Mai 1811 erhalten geblieben, in dem die Leistungen der Bewerber folgendermaßen bewertet werden: Václav Franz bewies, dass er das Geigenspiel recht gut beherrschte, aber nicht in einem solchen Maße, dass er das Amt eines Kirchenmusikdirecteurs bekleiden könne; auch bewies er gute Kenntnisse im Oboenspiel, wobei sich aber zeigte, dass er Posaune und Kontrabass nicht gut beherrschte, genauso wenig wie die Trompete. Johann Leopold Kunerth zeichnete sich sehr schön im Geigenspiel aus, so dass ihm eine hervorragende Kenntnis dieses Instruments zugestanden werden musste. Auch beherrschte er das Flöten-, Klarinetten-, Trompeten- und Posaunenspiel mit großem Geschick und Präzision. Ebenso bewies er Können im Kontrabass-Spiel. Libor Lošt'ák bewies eine gute Kenntnis des Geigenspiels, sodass er Kunerth in nichts nachstand, ja ihn gar überflügelte. Als junger Mann beherrschte Lošt'ák aber ein weiteres Instrument nicht mehr in dieser Form und sammelte erste musikalische Erfahrungen. Auch das Posaunenspiel absolvierte er gut, denn dieses Instrument hatte er sich gut angeeignet. Die Schlussfolgerung der vorangegangenen Beobachtungen bestand in der Entscheidung der Anwesenden, allesamt Musikkenner, die Johann Kunerth durch Applaus ihre allgemeine Anerkennung zollten, weil er während der Prüfung hervorragende Kenntnisse im Spiel mehrerer Instrumente vorweisen konnte.<sup>8</sup>

6 Zusammengefasst aus Staatsarchiv Kremsier Ev.-Nr. 2136, Turmkarton Nr. 50 nach Silná: Jan Leopold Kunert, S. 11.

7 Jan Havelka, gestorben am 10. Juni 1841 und Josef Havelka, erster Trompeter und gleichzeitig Diener des Erzbischofs von 1800–1811, verstorben am 12. Oktober 1837; Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 51.

8 Vgl. Silná: Jan Leopold Kunert, S. 11–12 und Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 14.

Johann Leopold Kunerth trat die Stelle in Kremsier daraufhin im Juli 1811 an. Das erste große Ereignis in seinem neuen Amt war die Beerdigung des Erzbischofs und Kardinals Anton Theodor Colloredo-Waldsee am 12. September 1811. Der Erzbischof starb im Alter von 82 Jahren und wurde in der St.-Moritz-Kirche in Kremsier beerdigt. An der musikalischen Begleitung des Beerdigungszuges war die städtische Musik unter der Leitung von Johann Leopold Kunerth beteiligt.<sup>9</sup> Am 24. Oktober 1811 wurde Kunerth mit der Bewertung des Notenmaterials der Musikaliensammlung der Kremsierer Schlosskapelle beauftragt. Die Bewertungsergebnisse sind ein Beleg für seinen musikalischen Geschmack. Aus dem Vergleich geht hervor, dass Kunerth Komponisten der letzten Generation wie zum Beispiel Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Leopold Koželuh oder Vincenc Mašek höher schätzte als Komponisten der vorhergehenden Generation wie Josef Mysliveček, Johann Adolf Hasse, Antonín Filz, Johann Christian Bach usw.

Kunerths Tätigkeit in Kremsier wurde durch den Stadtrat in Briefen vom 23. Juli 1814 und 26. August 1814 gelobt. Der Kremsierer Magistrat drückte seine vollste Zufriedenheit in Bezug auf die Erfüllung seiner Dienstpflichten, einschließlich der sorgfältigen Ausbildung der Lehrlinge aus. Zu dieser Zeit erhöhte Kunerth kontinuierlich die Anzahl der Gesellen auf sechs; zusätzlich bildete er noch zwei Lehrlinge musikalisch aus.<sup>10</sup> Er führte die städtische Kapelle und half in der St.-Moritz- und der Jungfrau-Maria-Kirche aus. Ungefähr seit 1815 signierte Kunerth mit dem Titel eines Stadtkapellmeisters. Es ist nicht bekannt, ob ihm dieser Titel zuerkannt wurde oder ob er ihn sich selbst aneignete. 1816 heiratete Kunerth im Alter von 32 Jahren die 18-jährige Eleonora Karolina Mayerhofer. Die Ehe blieb kinderlos, und am 16. Juni 1823 starb Eleonora Karolina an Tuberkulose.<sup>11</sup> Im Stadtarchiv sind aus diesen Jahren Kunerths ständige Anträge auf eine Aufstockung der finanziellen Mittel für die Stadtkapelle sowie Forderungen nach einer besseren Wohnsituation für sich und seine Lehrlinge erhalten geblieben. Aus den Anträgen geht hervor, dass er sich angesichts seines Könnens und seiner Fähigkeiten in Kremsier als unterbezahlt betrachtete.<sup>12</sup>

In diesen Jahren musste er aus finanziellen Gründen die Anzahl seiner Gesellen auf zwei beschränken. Wahrscheinlich um das Jahr 1817 herum kommt Kunerths jüngerer Bruder Florian nach Kremsier. Er war bereits ausgebildeter Turner, und Johann Leopold Kunerth hat ihn höchstwahrscheinlich als seinen Gesellen beschäftigt, da beide die glei-

<sup>9</sup> Hier und für alle folgenden Angaben zum Lebenslauf vgl. Silná: Jan Leopold Kunert, S. 13–19.

<sup>10</sup> Neben Silná vgl. hier auch Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 15.

<sup>11</sup> Auf dem Kremsierer Friedhof steht bis heute ihr Grabstein mit einer gereimten Inschrift, die folgendermaßen endet: »Leopold Kunerth seiner unvergesslichen Gemahlin am 15 Feb. 1798 geb. am 17 Juni 1823 gest.«; zit. nach Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 24–26 und Silná: Jan Leopold Kunert, S. 275.

<sup>12</sup> Vgl. auch Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 15–19.

che Wohnadresse angaben – Kremsier Nr. 115. Florian Kunerth heiratete 1820 Josefa Kvíčalová, die Tochter des Müllers Václav Kvíčala. Er zog in das Haus Nr. 113 um und arbeitete als Musiker und Musiklehrer. Etwa im Jahr 1826 wurde er Choralist in der Kirche St. Moritz, und diese Stelle behielt er bis zu seinem Tod 1860.<sup>13</sup>

Das musikalische Leben in Kremsier hat sich in der Folge sukzessive verändert, die gesellschaftlichen Verhältnisse wurden liberaler, und Kunerth verlor seine exklusiven Musikaufführungsrechte in der Stadt. Es entstanden einige weitere Musikgruppen, die Tanzveranstaltungen und Begräbnisse begleiteten. Kunerth beschwerte sich über die entstandene Situation unentwegt beim Stadtrat. Entschädigungen für entgangenen Gewinn bekam er nur noch mit großen Schwierigkeiten.<sup>14</sup>

Am 11. April 1825 heiratete Kunerth mit 41 Jahren erneut. Seine Ehefrau wurde die 16-jährige Josefa Elizabet Mikšíková, die jüngste Tochter eines verstorbenen Bauern aus Štěchovice. In dieser Ehe kamen insgesamt sieben Kinder zur Welt, von denen lediglich ein Sohn und zwei Töchter die Volljährigkeit erreichten. Kunerth forderte vom Stadtrat weiterhin ständig Lohnerhöhungen sowie weitere Mittel zur Renovierung seines Hauses. Die Stadt war jedoch angesichts einer ausgebrochenen Cholera-Epidemie verschuldet und konnte die Forderungen des Turners nicht erfüllen.<sup>15</sup>

Von 1837 bis 1863 war Maximilian Joseph Sommerau-Beeckh Olmützer Erzbischof. Dieser fand Gefallen an Kunerth und honorierte großzügig dessen Kompositionen für Blasinstrumente.<sup>16</sup> In den Jahren 1840, 1843 und 1847 widmete Kunerth dem Erzbischof drei Duett-Zyklen für zwei Trompeten sowie drei Zyklen für Blechblasinstrumente. In der Musikaliensammlung des Kremsierer Schlosses sind aus dieser Zeit zahlreiche Kompositionen Kunerths erhalten geblieben, und man kann davon ausgehen, dass er dafür Honorare erhielt, mit denen er seine mangelhaften städtischen Einkünfte kompensierte. 1842 bewarb sich Kunerth um die Stelle eines Kapellmeisters in der St.-Moritz-Kirche; sein Gesuch wurde jedoch mit der Begründung abgelehnt, dass die Kirche bereits einen Regenschori beschäftige und somit ein weiterer Dirigent nicht notwendig sei.

Ab 1844 soll angeblich Josef Vojtek begonnen haben, Kunerth in seiner Funktion als Turner zu vertreten. 1848 wurde auf Vorschlag von František Palacký der Sitz des Reichstages nach Kremsier verlegt, wo er im Schloss tagte. Dadurch wurde in der mährischen Stadt die Entstehung einer Nationalgarde initiiert, die von gebildeten und wohlhabenden Leuten gegründet wurde. Diese Nationalgarde rief eine eigene Kapelle ins Leben und trat an Kunerth mit dem Angebot heran, deren Kapellmeister zu werden. Dies lehnte Kunerth

13 Ebd., S. 42.

14 Ebd., S. 26–33.

15 Ebd., S. 34–36.

16 Vgl. auch Schaffer: Der Erfinder der Klappentrompete, S. 163.

aus gesundheitlichen Gründen ab, wobei er diese Funktion dem Organisten zu St. Moritz, Jan Ludwig, überließ. Mit diesem Orchester erwuchs Kunerth eine bedeutende Konkurrenz, was er 1852 zu Beschwerden beim Magistrat zum Anlass nahm, jedoch wurde ihm definitiv keine finanzielle Entschädigung mehr zuerkannt.<sup>17</sup>

In den 50er-Jahren des 19. Jahrhunderts beschäftigte Kunerth drei Gesellen. 1860 starben seine beiden Brüder. Florian starb am 25. Februar in Kremsier, Josef am 11. Oktober in Olmütz. Am 31. Mai 1861 starb Kuhnerts Neffe, der Sohn Josef Kuhnerts, Moritz Kuhnert, der Organist im St.-Wenzels-Dom in Olmütz war.<sup>18</sup> Ab 1861 übernahm Josef Vojtek offiziell das Amt des Turners.<sup>19</sup> Zwischen 1861 und 1865 kämpfte Johann Leopold Kunerth mit einer sich verschlimmernden Lungenkrankheit. Er starb am 8. August 1865 im Alter von 80 Jahren. Seine Söhne knüpften an die musikalische Tätigkeit nicht an.

**Trompeten-Verbesserer** J. L. Kunerth hat während seiner Aufenthalte in Wien und Ödenburg mit Sicherheit Bekanntschaft mit Anton Weidingers Klappentrompete gemacht. 1806 wird Kunerth als Violinist im Josefstadt-Theater geführt, wo zur gleichen Zeit auch Anton Weidinger aktiv tätig war. Also kann mit allergrößter Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass Kunerth die Klappentrompete kennenlernen musste, die zu der Zeit dem Wiener Publikum vom Hoftrompeter Anton Weidinger in Musikakademien vorgestellt wurde. Als vorzüglicher praktischer Musiker musste Kunerth sofort das große Potential des neuen Instruments erkennen, und trotz Weidingers Bemühen, die technische Funktionsweise seines Instruments geheim zu halten, bemühte er sich mit Sicherheit, das technische Prinzip der neuen Trompete zu verstehen. Nachdem er Turner in Výchov geworden war, begann er 1808 mit seinen Versuchen, Öffnungen auf der Naturtrompete anzubringen,<sup>20</sup> mit deren Hilfe er die Trompete chromatisieren konnte. František Havelka führt an, dass Kunerth auf der Trompete Punkte gesucht habe, die er mit einer Ahle durchstach und mit einer Schere vergrößerte. Nach mehreren erfolglosen Versuchen hat er angeblich eine Öffnung gefunden, mit der er der Trompete die Töne cis, f, as, h, cis, dis, f entlockt habe, danach fand er noch weitere fünf Öffnungen. Insgesamt hatte Kunerths Trompete nach Havelka sechs chromatisierende Öffnungen.<sup>21</sup> Es ist mir jedoch nicht gelungen, diese Information mittels zeitgenössischer Quellen zu bestätigen. Die Anzahl von sechs Klappen auf der Klappentrompete stimmt mit dem Instrument überein, für das der Kapellmeister des Liechtenstein-Regiments, der aus

17 Vgl. auch Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 41–42.

18 Ebd., S. 54.

19 Ebd., S. 42.

20 Schaffer: Der Erfinder der Klappentrompete, S. 163.

21 František Havelka: Johann Leopold Kunerth a klápková trumpeta, in: Hudební nástroje, Prag 1986, S. 84–85.



Olmütz stammende Giovanni Balzarek, 1828 in Mailand eine Silbermedaille bekam.<sup>22</sup> Balzarek, bei dem es sich um einen Schüler Johann Leopold oder Josef Kunerths, des Turners in Olmütz, handeln könnte, führte in Italien eine Klappentrompete mit sechs Öffnungen ein.

Schaffer führt an, dass Kunerth sein Instrument mit selbstgemachten Holzklappen ausstattete, was jedoch zu Problemen angesichts von Feuchtigkeit und Instabilität des organischen Materials führte. Erst zwischen 1811 und 1831 lernte er in Kremsier den Uhrmachermeister Karel Pickl kennen,<sup>23</sup> der ihm für seine Trompete Klappen aus Metall herstellte. Dergestalt bearbeitete Instrumente hat Kunerth mit Sicherheit sofort in seiner musikalischen Praxis verwendet. Er bildete mit diesen Instrumenten seine Gesellen und Lehrlinge aus, die mit ihm auf Konzerten, Festen, Beerdigungen und Hochzeiten aufspielten. Und selbstverständlich komponierte er für diese modifizierten Instrumente kleinere Gebrauchskompositionen. Damit stattete er seine Schüler mit der neuesten Technologie des Faches aus. Wenn diese in andere Städte gingen oder in Militärkapellen eintraten, wurden sie dank ihrer Fähigkeiten zu gefragten Musikern, da sie chromatische Blechblasinstrumente beherrschten und dafür komponieren konnten. Kunerths Lebensdaten decken sich genau mit dem Prozess der Chromatisierung der Blechblasinstrumente in Mähren, und Kunerth als Komponist und praktischer Musiker verwendete und komponierte gleichzeitig für Naturtrompeten, Klappentrompeten und Ventiltrompeten mit Wiener Ventil.

Interessant dabei ist, dass Kunerth – trotz der Verbindung seines Namen mit der Chromatisierung der Blechblasinstrumente – als ausführender Künstler vor allem als Interpret von Saiteninstrumenten, vor allem der Violine, in Erscheinung trat. Die zeitgenössischen Quellen sprechen im Zusammenhang mit Kunerth von einem hervorragenden Violinisten. In der St.-Moritz-Kirche und bei bedeutenden Feiern und Prozessionen spielte er stets die erste Violine, und in seinen Kompositionen spielte die Violine meist eine dominierende Rolle.

Es ist nicht bekannt, ob Johann Leopold Kunerth seine Verbesserung der Blechblasinstrumente von einem der mährischen Instrumentenmacher bauen ließ. Lediglich aus einem Gutachten des Kremsierer Rats Herrn Wieser vom 7. November 1843 geht hervor, dass Kunerth die Militärkapellen kultivierte und die Kavallerie ihm die neuen Blechblas-

22 *Collezione degli atti delle solenni distribuzioni de' premj d'industria in Milano ed in Venezia 1827–1832*, Bd. 5, Mailand 1833, S. 46, 66, 385, 414.

23 Karel Pickl war bis 1850 Zunftmeister der Uhrmacher. 1826 spielte Kunerth mit seiner Gruppe auf dem Begräbnis von Aloisie Picklová, der Ehefrau von Uhrmacher Pickl; Kunerth berechnete dafür lediglich vier Gulden (das übliche Honorar betrug fünf bis zwölf Gulden); Pinkava: Jan Leopold Kunert, S. 53.





**ABBILDUNG 1** Oben: Drei Maschinentrompeten von Joseph Hallas in Brünn, eine Klappentrompete von Franz Stöhr in Prag (Sammlung Mährisches Landesmuseum Brno) und eine Klappentrompete von Eduard Bauer in Prag (Privatsammlung Jaroslav Rouček). Alle Instrumente haben die gleiche Grundstimmung  $A_4 = 430$  Hz. Unten links: Inventions-Naturtrompeten, alle mit der gleichen Grundstimmung  $A_4 = 430$  Hz (Sammlung Museum Český Krumlov). Unten rechts: Katalog der Musikinstrumentenfabrik August Heinrich Rott in Prag, um 1839–1850 (Landesmuseum Innsbruck)

instrumente zu verdanken habe.<sup>24</sup> Demnach kann angenommen werden, dass Kunerth seine Erfindung professionell realisieren ließ und Militärblaskapellen die dergestalt ausgebesserten Instrumente in ihr Inventar übernahmen. Direkte Belege konnten dafür aber bisher nicht gefunden werden.

Bei der Untersuchung der erhalten gebliebenen Musikinstrumente im Inventar des Mährischen Landesmuseums habe ich festgestellt, dass die Firmen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet Mährens Blechblasinstrumente herstellten, zum Beispiel Hallas in Brünn, die gleiche Konstruktion des Instruments für Naturtrompete, Klappentrompete und Trompete mit Wiener Ventil verwendeten. Die Instrumente hatten stets die gleiche Mensur, die gleiche Rohrlänge und Schallstückform (siehe Abbildung 1).

Die Instrumentenkörper waren in As gestimmt, die Aufsteckbogensätze konnten zwischen Natur-, Klappen- und Ventilinstrument gegenseitig kombiniert werden. Somit verfügten die Instrumente über einen absolut identischen Umfang. Die verwendete Stimmung lag zwischen C, D, Es, E und F, eine eventuelle Korrektur zwischen den Stimmungen wurde bei den Klappeninstrumenten durch die Flexibilität der Töne bei der Verwendung der Öffnungen sichergestellt. Im Falle der Ventilinstrumente gab es die Möglichkeit des Herausziehens des Ventiltuges. Daraus folgt, dass die Komponisten nicht vorschrieben, dass ein bestimmtes Werk mit Klappeninstrument interpretiert werden solle, ebensowenig wurde im Normalfall direkt für Klappen- oder Ventilinstrument geschrieben. Kunerth schrieb bei seinen Kompositionen grundsätzlich immer nur Trompete vor. Eine Ausnahme bilden nur zwei Quartette für Flöte, Gitarre, Viola und Klappentrompete, in denen Kunerth »Tromba mit Clappen C und D« vorschrieb.

**Musikkomponist, Kompositionen für Blechblasinstrumente** Das kompositorische Werk Johann Leopold Kunerths ist äußerst umfangreich. Es umfasst mehr als 1000 Kompositionen. Kunerth komponierte höchstwahrscheinlich bereits seit seinen Studienjahren – seit 1806 bis in die 60er-Jahre des 19. Jahrhunderts. Er schrieb Orchesterwerke, Kammermusikwerke, Kirchen- und Gebrauchsmusik. Seine Kirchenkompositionen verbreiteten sich rasch bei den mährischen und teilweise auch böhmischen Chören. Als komponierender Turner stellte Kunerth in den böhmischen Ländern eher die Ausnahme dar, in der Regel waren die städtischen Musiker fähige und praktische Instrumentalisten, die sowohl Saiten- als auch Blasinstrumente beherrschten. Das Komponieren ging Kunerth sehr leicht von der Hand; bisher konnten von ihm keine Kompositionsentwürfe oder -skizzen entdeckt werden. Leider litt sein Werk unter seiner mangelnden Ausbildung in

24 Staatsarchiv Kremsier, Deutsche Mädchenschule, Ev. Nr. 2402, Karton Nr. 8 (Originalwortlaut im Anhang 2).

komplexer Komposition. Form und Harmonie seiner Werke waren simpel, dem Zeitgeist entsprechend. Die Kompositionen strotzten vor melodischer Invention und biedernten sich mit ihrer Einfachheit dem Publikum an. Oft ließ er sich vom Stil der italienischen Oper inspirieren, verwendete Liedformen und einfachere kompositorische Verfahren. Kunerth schrieb genau das, was das Publikum hören wollte, wobei er versuchte, dem allgemeinen Geschmack des Bürgertums und der Aristokratie entgegenzukommen. Wieser führt an, dass einige seiner Sinfonien im Druck erschienen sind.<sup>25</sup> Insgesamt schrieb Kunerth 19 Sinfonien, erhalten geblieben sind lediglich die vierzehnte und die neunzehnte.

Kunerths Kompositionen für Blechblasinstrumente sind im Kremsierer Archiv zahlreich vertreten. Insgesamt befinden sich dort 601 Duette für zwei Trompeten, 100 Quartette für drei Trompeten und Bass-Flügelhorn und 118 Quartette (Transkriptionen von damals populären Opernmelodien) für zwei Trompeten, Flügelhorn und Bariton. Darüber hinaus schrieb er unter anderem ein Quintett für Flöte, Klarinette, Trompete, Viola und Gitarre sowie zwei Quartette für Flöte, Gitarre, Viola und Klappentrompete.

Kunerths Duette für zwei Trompeten sind in drei Zyklen à 200 Kompositionen aufgeteilt. Der erste Zyklus trägt den Untertitel »201 Duetten für zwey Trompetten« und wurde 1840 dem Erzbischof gewidmet. Auf der Titelseite der Stimme der ersten Trompete steht die Unterschrift »W[enzel] Schuster«. Es handelt sich um zwei Hefte: das eine umfasst die Stimmen der ersten Trompete, das zweite die Stimmen der zweiten Trompete. Ein weiterer Zyklus »200 Tonstücke für zwey Trompetten« aus dem Jahre 1843 trägt auf der Titelseite die Widmung an Erzbischof Maximilian Sommerau-Beeckh mit der Unterschrift »Joh. Leop. Kunerth – Stadt-Turner«. Die Stimme der ersten Trompete ist wiederum von Wenzel Schuster unterschrieben. Vom dritten und letzten Zyklus, »Zwey hundert Tonstücken« aus dem Jahr 1847, ist lediglich die Stimme der zweiten Trompete erhalten geblieben, die die Unterschrift Hawelkas trägt. Beide Musiker, Wenzel Schuster und Franz Hawelka, waren in erzbischöflichen Diensten als Trompeter bis 1850 tätig. Wenzel Schuster spielte die erste Trompete; er wurde 1801 geboren und starb 1864. In seinem Sterbejahr wird er in der Kremsierer Matrikel als erzbischöflicher Lakai und nicht als Trompeter aufgeführt. Franz Hawelka spielte die zweite Trompete, er lebte von 1798

<sup>25</sup> Vgl. Anhang 2. In der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom September 1830 habe ich unter »Neue Musikalien im Verlage des Ant. Diabelli et Comp.« folgenden Eintrag gefunden: »Kunerth, J. L., Première Symphonie pour deux Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, dédiée à Son Altesse Impériale et Eminentissime Monseigneur L'Archiduc Rudolphe Cardinal, prêtre de l'église romaine et Prince Archevêque d'Olmütz etc.«; Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung, September 1830, Sp. 35–36, Beilage zu AMZ 32 (1830), H. 37.

bis 1869. Als erzbischöflicher Trompeter war er mit Sicherheit von 1831 bis 1850 angestellt. Bei der Mehrzahl der Kompositionen der Zyklen handelt es sich nicht um Kunerthsche Originalwerke, sondern um Transkriptionen populärer Opernmelodien, Tänze und Märsche aus beispielsweise Rossinis *Cenerentola*, Bellinis *Capuleti e Montecchi*, *Norma*, *Sonnambula*, oder Melodien aus Beethovens Sonate G-Dur für Klavier op. 49 Nr. 2 usw. Diese Duette verwendete Kunerth wahrscheinlich im Rahmen seiner pädagogischen Tätigkeit als didaktisches Instruktionsmaterial für seine Schüler, die sich damit die Grundlagen des chromatischen Trompetenstils aneignen sollten; später widmete er diese Werke dem Erzbischof.

Aus dem gleichen Zeitraum stammen 100 Blechblasquartette, die Kunerth dem Erzbischof in zwei Zyklen à 50 Kompositionen widmete. Auf der Titelseite des ersten Zyklus steht: »50 Quartetten bestehend aus Original-Compositionen, Übersetzungen von Liedern der beliebtesten Autoren neuester Zeit und andern beliebten Piecen für 3 Trompeten und 1 Baßflügelhorn. Seiner Hochfürstlichen Gnaden dem Hochwürdigst Hochgebornen Fürsten und Herrn Herrn Maximilian Joseph aus dem Hause der Freyherrn von Somerau-Beeckh [...] In tiefster Ehrfurcht gewidmet von Johann Leopold Kunerth Stadt-Turnermeister.« Der zweite Zyklus trägt auf der Titelseite: »50 Quartetten bestehend aus Original-Compositionen, Übersetzungen von Opernstücken und Liedern der beliebtesten Autoren neuester Zeit und andern beliebten Piecen als: Quadrillen, Walzern, Polken, Polonaisen, Mazurken, Raidowaken und Märschen [...]« Die Instrumentalbesetzung beider Zyklen ist identisch – drei Trompeten in D und Bassflügelhorn in C. Der Umfang der einzelnen Kompositionen innerhalb der Zyklen ist unterschiedlich – die kürzesten Kompositionen umfassen rund 50 Takte, die längsten 250 Takte (siehe Abbildung 2).

Eine weitere Kunerthsche Kompositionssammlung für Blechblasinstrumente ist lediglich als Torso, ohne Namen und Partitur erhalten geblieben. Sie besteht aus Heften mit den Stimmen für erste und zweite Trompete in D, Hochflügelhorn in C und Bassbariton in C. Die Sammlung umfasst insgesamt 118 Kompositionen im gleichen Stil wie die Duett- und Quartettzyklen.

Aus den Analysen der Trompetenstimmen in den Kompositionen Johann Leopold Kunerths geht hervor, dass in der musikalischen Praxis die Wahl des Instrumentes dem Interpreten überlassen wurde. Es lag also ganz in der Kompetenz des Interpreten, ob er eine Klappen- oder Ventiltrompete verwendete. Die Trompetenstimmen sind in D, in C oder in Es geschrieben, wobei die erste und die zweite Trompete den Umfang g–g" in der Regel voll chromatisiert haben und die dritte Trompete den Umfang kleines c–c" besitzt. Zwischen kleinem c und g in der unteren Lage verwendet Kunerth lediglich diatonische Töne und von g an chromatisiert er voll. Zur besseren Orientierung und Unterscheidung der Chromatisierungstechnik des Instruments kann Folgendes helfen:





Allgemein gilt, dass wenn der niedrigste Ton der Stimme g (oder fis) ist, es sich sowohl um eine Klappen- als auch um eine Ventiltrompete handeln kann. Wenn in der Stimme ein chromatischer Fortschritt zum kleinen c vorhanden ist, können diese Werke mit Sicherheit als Kompositionen für Ventilinstrumente bezeichnet werden. Falls allerdings der Komponist zwischen den Tönen kleines c–g lediglich die diatonischen Töne kleines c, d, e und f verwendet, kann es sich wiederum um Klappentrompeten des Weidingerschen Typs oder auch um Ventiltrompeten handeln. Aus einer Beschreibung von Stephan Keeße geht hervor, dass Weidingers Trompete in der Lage war, die Töne c, d, e, f in der kleinen Oktave zu spielen.<sup>26</sup> Weidinger verwendet dieses Register auch in Hummels Trompetenkonzert, wo das kleine d verwendet wird. Ich denke, dass mit einem günstig gewählten Mundstück Kunerths Kompositionen sowohl mit Klappen- als auch mit Ventilinstrumenten interpretiert werden können. Da keines der Instrumente eindeutig vorgeschrieben ist und beide Instrumententypen gleichzeitig verwendet wurden, können beide Interpretationsmöglichkeiten aus der Perspektive der Authentizität als richtig betrachtet werden.

**Erfolgreicher Pädagoge** Johann Leopold Kunerth erzielte wahrscheinlich bereits während seiner Wiener Zeit von 1804 bis 1806 Nebeneinkünfte als Musiklehrer. Schaffer führt an, dass Kunerth während seines Olmützer Aufenthaltes 1806 bis 1808 ein begehrter Musiklehrer war.<sup>27</sup> In Kremsier wohnte Kunerth sein ganzes Leben in der städtischen Volksschule (im Haus Nr. 115). Ihm oblag die Musikerziehung der städtischen Jugend.

26 »Der k. k. Ober-Hoftrompeter Anton Weidinger in Wien hat die von ihm erfundene Klappentrompete noch sehr vervollkommnet. Man nennt hier nur die D-Trompete mit mehreren Klappen, die Trompeten in Hoch A und G. Sie besitzen außer ihrer Stärke noch den Vortheil, daß sie mit einer Hand dirigirt werden können, und daher dem Cavallerie-Trompeter die linke Hand zur Leitung seines Pferdes frey lassen. Auch zeichnet sich dieses Instrument durch einen vollen und reinen Ton aus. Der Umfang der D-Trompete ist, vom kleinen G angefangen, die chromatische Tonleiter durch, bis in das zweygestrichene G; der Umfang der Hoch A- und G-Klappentrompete ist vom kleinen G bis in das zweygestrichene E, und drey neue Töne, nämlich F. E. D bis zu dem gewöhnlichen Baß-C in der kleinen Octave. Weidinger hat ferner die Inventions-Klappentrompete dahin verbessert, daß sie vom hohen B durch Aufstecken der Bögen bis tief A gestimmt werden kann, wo man in den F-, E- und Es-Tonarten Solo blasen und auch nun in diesen Tonarten um drey Töne mehr, nämlich F. E. D zu dem gewöhnlichen Baß-C in der kleinen Octave nehmen kann. Auch erfand er eine andere Klappentrompete, die aus allen Tonarten, ohne aufzustecken, behandelt werden kann, und deren Umfang sich vom tiefen Baß-C. D. E. F. G durch die ganze chromatische Tonleiter bis ins dreygestrichene D erstreckt.« Stephan Ritter von Keeß und Wenzel Carl Wolfgang Blumenbach: *Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben. Als Fortsetzung und Ergänzung des im J. 1823 beendigten Werkes: Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Bd. 2, Wien 1830, S. 5–6.

27 Schaffer: *Der Erfinder der Klappentrompete*, S. 163.

Höchstwahrscheinlich unterrichtete er auch Studenten des Kremsierer Piaristen-Gymnasiums. In seiner Funktion als Turner hatte er in seinem Haus ständig einige Lehrlinge und Gesellen, die mit ihm die Stadtmusik produzierten.

Am 7. November 1843 schrieb der Kremsierer Bürgermeister und große Fürsprecher Kunerths, Vincenc Wieser, ein amtliches Gutachten, in dem er Kunerths Verdienste hervorhob.<sup>28</sup> Aus dieser Quelle erfahren wir auch einige Namen von Kunerths bedeutenden Schülern: die Brüder Werner, wovon der erste als Trompeter in Wien und in Russland und der zweite als Flötist in München tätig war, die Türmer zu Pest und zu Fünfkirchen sowie der Kapellmeister des Infanterieregiments Kaiser Ferdinands, Tutsch, »aus dem zu Mailand ein mährischer Apollo geworden ohne welchen die Malibran nicht singen konnte und wollte.«<sup>29</sup> Der jüngere der Werner-Brüder, von denen Wieser spricht, könnte der Klappentrompeten-Virtuose Joseph Werner sein, der zwischen 1817 und 1819 in der Wiener Presse hoch gelobt wurde. Werner habe (wie Kunerth) eine Klappentrompete seiner eigenen Erfindung gespielt und die aufgeführten Werke selbst komponiert.<sup>30</sup> Ein Schüler Kunerths war Andreas Nemetz,<sup>31</sup> der Autor der Allgemeinen Trompeten-Schule und der Allgemeinen Musikschule für MilitärMusik, Militärkapellmeister und Komponist. Der zweite Zyklus der Kunerthschen Quartette für drei Trompeten und Bassflügelhorn beinhaltet eine Polonaise von Andreas Nemetz. Nemetz könnte annähernd zwischen 1815 und 1820 Schüler bei Kunerth gewesen sein. Des Weiteren erwähnt Wieser Franz Tutsch, der Militärkapellmeister beim Regiment Kaiser Ferdinands war. Er war in Mailand tätig, wahrscheinlich zwischen den 30er- und 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts.<sup>32</sup> Wieser scheint gar eine Liebesbeziehung zur Sängerin Maria Malibran (1808–1836) zu suggerieren. 1869 wurde Tutsch Kapellmeister des 9. Infanterieregiments in Olmütz, wo er bis 1875 blieb.<sup>33</sup> Im Mährischen Landesmuseum in Brünn sind einige seiner Kompositionen erhalten geblieben. Ein Schüler Johann Leopold Kunerths oder seines Bruders Josef könnte auch Giovanni Balzarek sein – der

<sup>28</sup> Wieser, geboren in Kremsier, war Sohn eines österreichischen Orgelbauers, von 1799 an Angestellter des Magistrats, seit 1809 Kriminalrat und vom 30. November 1826 bis 1850 Bürgermeister.

<sup>29</sup> Staatsarchiv Kremsier, Deutsche Mädchenschule, Ev. Nr. 2402, Karton Nr. 8 (Übertragung im Anhang 2).

<sup>30</sup> Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung 1 (1817), Sp. 348 (21. September) und Sp. 450 (14. Dezember); siehe auch Reine Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, Göteborg 1988, S. 382.

<sup>31</sup> Andreas Nemetz (1799–1846) wurde im mährischen Chvalkovice geboren, bei Kunerth könnte er annähernd zwischen 1815 und 1820 Schüler gewesen sein. Aus Kremsier flüchtete er vor der Einberufung ins ungarische Sopron, wo er als Musiklehrer sein Geld verdiente. Ab 1823 war er für fünf Jahre Posaunist im Wiener Hoftheater und nach 1828 amtierte er als Kapellmeister des Infanterieregiments Landgraf Hessen-Homburg Nr. 19.

<sup>32</sup> Silná: Jan Leopold Kunert, S. 31.

<sup>33</sup> Eva Vičarová: *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Olmütz 2002, S. 100.

Kapellmeister des Regiments Liechtenstein stammte aus Olmütz und ließ sich beim Mailänder Patentamt am 2. August 1828 eine Klappentrompete mit sechs Klappen patentieren. In der Genehmigungskommission saßen Diego de Araciel, Giuseppe Tomaschek (wohl Joseph Tomaschka), Agostino Belloli und Giuseppe Araldi. Das Patent wurde genehmigt und Balzarek mit einer Silbermedaille ausgezeichnet. Seine verbesserte Trompete wurde von den Firmen Paolo Pelitti und Giacomo De Luigi gebaut.<sup>34</sup> Aus den Dokumenten des Kremsierer Stadtarchivs sind noch weitere Namen von Kunerths Gesellen, Lehrlingen und Studenten bekannt, ihre Bekanntheit blieb aber auf Kremsier beschränkt.

**Anton Weidinger und Johann Leopold Kunerth – zwei Persönlichkeiten, die mit der Klappentrompete in Verbindung stehen** Warum taucht seit den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Erfindung der Klappentrompete der Name des Violinisten Johann Leopold Kunerth auf? Anton Weidinger war »Oberhofstrompeter« und damit jemand, der noch die Reste des Prestiges seiner Klasse geltend machte; er genoss eine ordentliche Ausbildung, absolvierte eine regelgerechte Prüfung und den Militärdienst. Wahrscheinlich beherrschte er nur ein Instrument – die Trompete, und zwar eine, wie es seinerzeit üblich war, im Clarin-Register (24 Aliquottöne).

Johann Leopold Kunerth war gelernter Turner, er beherrschte alle Saiten- und Blasinstrumente, er komponierte, lehrte und organisierte das musikalische Leben in den Städten, in denen er wirkte. Zwischen 1804 und 1806 war er in Wien, Eisenstadt und Ödenburg – in dieser Zeit lernte er wahrscheinlich Weidingers Kunst kennen. Durch die Verbesserung seiner Trompete verfolgte Weidinger das Ziel, gemeinsam mit seinem revolutionären Instrument das Niveau der beliebtesten Solisten seiner Zeit – wie zum Beispiel des Hornisten Johann Vaclav Stich (Giovanni Punto) oder des Klarinettenstadler – zu erreichen. Das ist ihm gelungen, für Weidinger schrieben bedeutende Komponisten wie Leopold Antonin Koželuh, Joseph Weigl, Joseph Haydn, Johann Nepomuk Hummel, Ferdinand Kauer, Franz Xaver Süßmayr, Sigismund Neukomm und weitere. Er begeisterte Publikum und Kritik und absolvierte eine äußerst erfolgreiche europäische Konzert-Tournee. Rund 25 Jahre lang konnte er sich auf der Höhe seiner Kunst behaupten. Nach 1820 beginnt man jedoch, ihn für seinen mangelhaften Ton zu kritisieren, und in der Folge verschwindet sein Name aus der Wiener Musikszene. Seine Erfindung nutzte er für sich aus, gab sie jedoch nicht an die nächste Generation von Solisten weiter. Gleichzeitig muss konstatiert werden, dass es eine nächste Generation »privilegierter«

34 Gabriele Rossi Rognoni und Gabriele Rocchetti: Gli strumenti musicali premiati dall'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti nel XIX secolo, in: *Liuteria, musica e cultura* 18 (1998), S. 3–21; vgl. *Collezione degli atti*, S. 46, 66, 385, 414.



Hoftrumpeter als Folge der gesellschaftlichen Veränderung nicht mehr gab. Mit etwas Übertreibung kann gesagt werden, dass Weidinger als ein Trompeter der alten Zeit sein ›know-how‹ keinem ›Unbefugten‹ mitteilte.

Kunerth begann nach der erfolgreichen Chromatisierung der Naturtrompete diese Instrumente in seinem musikalischen Alltag zu verwenden. Auch seine Schüler ließ er auf den neuen Instrumenten lernen. Böhmisches Musiker waren eine ›begehrte Ware‹, und da Kunerth seine Schüler vielseitig ausbildete – sie beherrschten Komposition, Saiten- sowie Blasinstrumente und nutzten zudem die von Kunerth entwickelte Klappentrompete –, bekamen sie rasch Anstellungen als Instrumentalisten, Pädagogen und Kapellmeister von Militärblaskapellen. Diese neue Generation von Musikern begann außerdem mit den Herstellern von Blechblasinstrumenten zusammenzuarbeiten, und gemeinsam mit ihnen erweiterten sie die Zahl der mit Klappenmechanismus versehenen Blechblasinstrumente. Als Entdecker der neuen Chromatisierungstechnik gaben sie dabei ihren Lehrer Johann Leopold Kunerth an. Auf diese Weise wurde Kunerths Name mit der Erfindung der Klappentrompete in Verbindung gebracht.

#### Anhang 1

**Instruction für den Turner Johann Bayer**, 1. Dezember 1752. Staatsarchiv Kremsier, Ev.-Nr. 2136, Turmkarton Nr. 50 (Übertragung: Claudio Bacciagaluppi)

##### Instruction

Für den Kunstpfeifer, und Thurner Johann Beÿer nach welcher derselbe sich künftig zu verhalten schuldig seÿn solle.

Nachdem demselben nach Ableben dessen Großvatters Johann Georg Desayoc [?] die allhiesige Kunstpfeifer Stelle von dem Löblichen Stadt Magistrat alhier aus zuneigung Conferiret worden; Als wird dessen Schuldigkeit seÿn, Pro

1<sup>o</sup> Ein Christ Catholisch auferbauliches Leben zu führen, seine Leüth und familie auch zu solcher allein seelig machende Religion anzuführen, den vorgesetzten Löblichen Magistrat alle schuldige Ehrerbietigkeit, und Gehorsam zu erweisen;

2<sup>do</sup> Solle Er verbunden seÿn zur genüglicher Versehung seines schuldigen Kirchen Dinstes allzeit zweÿ taugliche Kunstpfeifer Gesellen, dann paar Lehrjungen zu unterhalten, selbe in gutter Ordnung zu führen, zu friedlich- und Gottesfürchtigen Wandl anzuleithen, und denen Lehrjungen besonders keine Ausgelassenheit zu gestatten;

3<sup>io</sup> So oft, und welchen Tag es immer trefen [sic] möchte, daß ein gesungenes Ambt, oder Vesper, und dergleichen Gottes Dinst in der allhiesigen Pfarr Kirchen, oder der Capellen Sancti Michaëlis figurativè, oder aber die gewöhnliche Anniversaria gehalten werden, solle Er Thurner oder Kunstpfeifer verbunden seÿn, jedesmahl mit seinen Gesellen, und Lehrjungen, dann Instrumenten auf den Chor daselbst zu erscheinen, und zu musiciren, dann dem Schul Rector als Directori Chori an Hand zu gehen, wovor ihme von der Bruderschaft Sancti Michaëlis 1 [unleserliche Abkürzung] gereicht wird, nicht minder

4<sup>to</sup> Beÿ allen Umgängen und Processionen, beÿ welchen die Kirchen Cantores gebraucht werden, solle Er mit seinen Leüthen mit Posaunen ohnausbleiblich zu erscheinen, dann

5<sup>to</sup> Auf den Rathhauß Thurm alle Tag durch das ganze Jahr sowohl an Sonn- oder Feyertagen als auch Werktagen, außer der Fasttagen [Freitage], dann der 40tägigen Fasten, und Adventszeit Vormittag um 10 Uhr, nachmittag aber um 4 Uhr, in Adventszeit aber frühe vor der Rorate mit seinen Leüthen eine gewöhnliche Music mit Kunstpfeifen zu producieren schuldig seÿn, worzu ihm von der Gemein Ein Pfundt Kerzen gereicht werden; ingleichen

6<sup>to</sup> Solle Er auch am Heiligen Sambstag in der Char-Wochen nach der Auferstehung, und vollbrachter Metten auf gedachtem Rathhauß Thurm eine Sonata mit seinen Kunstpfeifen zu producieren schuldig seÿn, nicht minder

7<sup>o</sup> Beÿ jeglichem alhiesigen Jahrmarkt solle Er zu gewöhnlicher Stund nachmittag mit feldt Trompeten und Paucken den Jahrmarkt, und das Auslegen ausblasen, davor ihm beÿ jeglichem Jahrmarkt aus dem Gemeint Rendamt dreÿßig Kreützer gereicht werden sollen; ferners

8<sup>o</sup> Solle derselbe besonders verpflichtet seÿn durch seinem zum Trompeten blasen schon abgerichten Jungen, oder Gesellen nach jeder Stund Schlag so wohl beÿ tag, als auch bei der Nacht ob dem besagten Thurm wie gewöhnlich die Stunden mit Trompeten ausblasen zu lassen, darob aber besonders fleisige [sic] Obsicht tragen, daß der genau, und ohnausbleiblich beÿ ohnfelbahrer gemessenen Straf nachgekommen, und solches durch seine, oder seiner Leüth fahrlässigkeit keinmahl unterlassen werde. Und weilen auch

9<sup>o</sup> Gemeß der letzt allerhöchten emanirten Feÿer Lösck Ordnung darauf besonders zu invigiliren kommet, daß wo beÿm Tag- oder Nachtszeit in, oder vor der Stadt, auch in denen zur Feÿer Lösckung anhero zugetheilten Dörffern eine Feÿerbrunst (welche Gott gnädig abweichen wolle) entstehen solte, alsobald ein Lärm zeichen auf dem Stunden Cymbal, oder Ausricht Glöckl, dann mit Trompeten Schall gegeben werden solle, derowegen dann der Kunstpfeifer besonders darob seÿn wird, daß beÿ entbehrlicher Zeit an Tag bestendig, beÿ der Nacht aber ohnausbleiblich ein oder amber Blasens fähige Lehrjung ob dem Thurm seÿn, und wo etwann eine Feÿersbrunst nahe aufgehen solte, wohl invigilieren, sodann aber, da ein Feÿer in oder vor der Stadt entstehen solte, das Sturm zeichen auf den Sturm Cymbal, und Trompeten Schall, da es aber in ein der anhero angewiesenen Dörffern ausgehen solte, auf das oben hangende Ausricht Glöckl ein zeichen gegeben, dann beÿ tag das allenfleÿßes gemachte Fandl, beÿ der Nacht aber die Latterne mit brennendem Licht auf die Seite, wo das Feÿer zu sehen, aufgestecket werden solle, auf daß die Leüthe sehen mögen, in welcher Gegend das Feÿer seÿn.

Endlich weil derselbe an denen zur Stadt Gemein gehörigen Instrumenten ein paar Paucken hat, So wird derselbe auf solche, damit Sie nicht verwahrloset werden, ingleichen auf das Feÿer Fandl ein fleisige Sorge tragen, und für derselben aus Nachlässigkeit beschehende Ruinirung zu stehen haben.

Und wann derselbe sich dieser Instruction gemäß verhalten, und seine Pflicht hier vorgeschriebenermassen beobachtet haben wird, so solle ihm zu seinem Jährlichen Gehalt aus der Gemein Rend- Casten- und WaldAmt folgendes alljährlich erfolget werden,

Als,

Aus dem RedtAmt

An Geld wochentlich Ein Gulden 30x id est ... 1 s 30x

Saltz Vier Küffl [?] id est ... 4. 2 [unleserliche Abkürzung]

Aus dem KastenAmt

Waitzen zwey Metzen i. e. ... 2 M.

Korn zehen Metzen i. e. ... 10 M.

Aus dem WaldtAmt

Holtz zwölf Klaffter id est ... 12 [unleserliche Abkürzung]

Endlichen damit Er besseren Unterhalt bekommen möchte, so solle ihme bey denen Stadt Hochzeiten Versprechnussen, und dergleichen öffentlichen Freudenfesten vor andren Musicanten kein Eintrag gemachet werden, mit diesem jedoch Vorbehalt, daß Er mit tauglichen Musicis allemahl versehen seyn, und denen sich erlustigenden ein Contento und Satisfaction leisten solle; da aber jemand mit andren Musicanten zu derley Ehrenfesten sich zu versehen das Belieben hätte, so solle ein solcher dem Thurner dem uhralten Brauch nach für das Recht Ein Gulden dreßßig Kreützer zu zahlen verbunden seyn, doch sollen jene Musicanten keiner Blasenden Instrumenten sich zu gebrauchen haben, als welcher der Thurner allein sich hierorths zu gebrauchen hat, wo in übrigen derselbe gegen alle Beeinträchtigungen manutenieret werden wird. Signatum in Consilio Senatus Cremsirii die 1<sup>a</sup> Decembris 1752

N. N. Burgermeister und Rath alda

**Anhang 2**

**Aus einem Gutachten des Bürgermeisters Vincenc Wieser**, 7. November 1843. Staatsarchiv Kremsier, Deutsche Mädchenschule, Ev.-Nr. 2402, Karton Nr. 8 (Übertragung: Claudio Baccigaluppi)

## Vortrag

Über den Bau einer hierortigen städtischen Mädchenschule.

Es ist stadtkündig, daß das hierortige Mädchenschulgebäude dermahl ein sehr gebrechliches Haus sey, aus welchem sich etwas solides nicht herstellen läßt, weil mehrere Bestandtheile desselben aus egyptischen Ziegeln bestehen, wahrscheinlich die Gründe desselben schwach und nach alter Art nicht auf Mörtel, sondern gelbem Lehm gesetzt sind, wie sich dieses bey vielen Häusern, besonders zuletzt bey dem Generalhausbau veroffenbarte [...].

Ich gewärtige bey Berathung über den erörterten neuen Schulbau den Einwurf, wie es komme, daß, nachdem von einem Schulbau die Rede seye, ein Antrag über die Wohnung des Thurners vorgeht. Bey diesem Einwurf kann ich auch den Vortrag erwarten, es seye eine Choral- und Figural Musik in der Kirche nicht nothwendig und zum Bedürfniß, wie solches im Jahre 1762 die hier eingepfarrten Gemeinden vorgebracht haben.

Ich entgegne hierüber: obgleich die Jetztwelt in Kindertändeleien sich verirrt, hat sie an den kräftigen und erhabenen Werten der Vorzeit immer viel auszusetzen, und sich nach Aufhebung zu sehnen. Es mußte eine Zeit her mancher moderne Vandalismus bestanden und bestritten werden, und so erlaube ich mir die Erinnerung:

Man solle sich nicht so leicht dem Kitzel der Neuheit hingeben, weil jede Neuerung ein Gährwein ist, von dem zweifelhaft bleibt ob er zum Vor- oder Nachtheil brechen wird.

Ich frage gegenwärtig: was ist aus der Zurücksetzung des gegenwärtigen Thurnermeisters Leopold Kunert eigentlich seiner Verfolgung hervorgegangen?

Bey Schmälerung seines ehemahligen Systemal-Gehalts [?], Benehmung jeden Verdienstes, aus welcher Veranlassung er die nöthigen Leute nicht halten kann, wird unser kirchlicher Gottesdienst unter der Uibung in kleinern Städten und Märkten, wovon ich Hullein und Austerlitz nenne, sinken. So hoch die Stadt Kremsier vor 20 Jahren in musikalischem Genuß hinaufgestiegen ist, so tief ist sie herabgegangen, bey weltlichen Festen und Belustigungen der Stadt-Einwohner müssen unbehülfliche Ohr zerreißenden Schullehrer zusammengebettelt, der Stadthurner von Proßnitz oder Wischau eingeladen, die Regiments Kapellen der umliegenden Garnisonen erbeten, die Fuhr, ein Nachtlager und ein Ball mit 40fr [unleserliche Abkürzung] gezahlt werden, abgesehen daß eine nicht eingewöhnte Musik in der Kirche vorwalten muß.

Nicht grundlos erwarte ich eine Opposition, weil man gegen Leopold Kunert niemahl den Magen geworfen hat, daß eine Herstellung der Wohnung für ihn nicht zur Nothwendigkeit werde. Ich stelle, was Animositaet betrifft, entgegen, ich lasse zu, Leopold Kunert wird für abstoßend gehalten, aber durch keine andere Veranlassung, als übertriebene Demuth und weitwendige Komplimenten Vorträge, im übrigen ist er aber ein Mann von ausgezeichnete Moral.

Zwischen Herrn Johann Bergmann fürstbischöflichen ~~Hamilton~~ Egkischen Erben Curator, von Seite hierortiger Herrschaft Johann Libitzky fürstbischöflichen Rath und Kanzler, Johann Heinrich Hofer Dechant [?] zu Kremsier, dann dem Magistrate des Jahrs 1762 vorzulegen, nach welchen zu dem Ankauf des Hauses

a die fürstbisclöfliche Egkische Massa [sic; wohl Kassa] ... 400 fr

b Herr Dechant Joh. Hofer ... 80 fr

c die Stadt Kremser ... 1000 fr

d die eingepfarrten Gemeinten ... 250 fr

beygetragen haben, welches mit Bestättigung fürstbischöflichen Eghkischen Nachfolger Wailand [sic] Maxmilian [sic] Hamilton, dann hochkreisämtlicher Bestättigung und Genehmigung der hohen Landesstelle vorgegangen ist, wie dieses die Beylage N. 6 & 7 nachweist.

Hier muß ich aufmerksam machen: In der ganzen Verhandlung ist beständig vom Schulbau gesprochen worden, aber der Zweck wurde ganz vergriffen, [links eingefügt: nicht eine Schule sondern Wohnungen für die Kirchen Musici sind gebaut worden,] noch im Jahre 1765 bestand in Kremsier keine Kinderschule, so daß nach Anschluß N. 8 bey U. L. Frau am Chor bestandener Regens Chori Josef Struhal ein Gesuch bey dem Magistrat beybrachte, ihm eine Tafel und Bänke zu verschaffen, indem er sich verbinden gegen wochentlichen Lohn vom Schreiben mit 3 xr und im Lesen mit 2 xr den Kindern Unterricht zu geben, wie auch in der Religion zu unterrichten.

Es müssen noch mehrere Zeitgenossen aus dem Jahr 1782 seyn und bestättigen, daß in diesem Jahre noch kein öffentlicher Schulbesuch sondern lauter Privatlehrer bestanden und im Gasthaus zum Hahn ein Johann Gillitsch im Lesen, und Schreiben den Kindern Unterricht gab, welchem ein Mineurs Feldwebel Franz Burian nachgefolgt ist.

Bey dem Bau des ehemahl uneigentlich genannten Schulhauses war der wahre Zweck eine Wohnung für die bey der Kirche bestandenen Choralisten und den Organisten herzustellen.

Die Sache verhält sich so:

Wladislaus König von Ungarn und Böhmen hat nach Anlage N. 9 im Jahr 1497 verordnet, daß bey jeder Kirche in der Stadt und bey Klöstern zum Lobe Gottes und Dienste wie auch zu Festlichkeiten und Belustigungen erforderliche Musikanten bestehen sollen. Auf diese Einfüh-

rung wurde strenge gehalten, worüber ich zum Nachweise eine Dekretation des Weiland Fürstbischofen aus dem Hause der Grafen Liechtenstein sub N. 10 beylege und mit Anschluß N. 11 den Nachweis liefere, daß im Jahre 1701 ein Stadt kremsierer Thurner für die Figural Musik bey der Kirche U. L. Frau und der Collegiat-Kirche zu St. Mauritz bestanden seye.

Kein Gemählde ist ohne Schatten, es muß die wahre Ansicht genommen werden: Leopold Kunert ist an allen Instrumenten kunstfertig, sein Hauptinstrument, wie auch erforderlich, ist die Violine und sein Spiel keine gewöhnliche Virtuosität. Es kann von ihm als Thurner nicht mehr gefordert werden, und in seinem Fache ist er ein signalisirter Mann.

Leopold Kunert ist nicht blos Musikus, sondern auch Compositeur, seine Weiland kais. Hoheit E. H. Rudolph und Eminenz dedicirten und in Schmuck gesetzten Symphonien, seine Kirchen Compositionen und andere Werke hatten classische Anerkennung.

Aus Kunerts Schule sind die eminentesten Zöglinge hervorgegangen. Ich erwähne hier der [sic] von ihm im zweiten Lehrjahre freygesprochene Lehrjungen und Brüder ~~Kunert~~ Werner, wovon der jüngere nach erster Verwendung im Wiener Hofopern-Theater, am zweyten Tage zur Prim-Trompete genommen worden ist, und bald darauf zur russischen Hofkapelle kam, und sein älterer Bruder mit seinem Flötenspiel zur Hofkapelle nach München berufen wurde.

Der [sic] Thurner zu Pesth und zu Fünfkirchen machen dem Kunert Ehre, und der Kapellmeister des Kaiser Ferdinand Löblichen Infanterie Regiments Tutsch ist ein Schüler des Leopold Kunert und macht zu Mailand den mährischen Apollo, ohne welchen eine Malibran nicht singen konnte und nicht wollte.

Kunert hat mehrere militärische Banden kultivirt und die Cavallerie hat ihm die Blech Instrumente zu verdanken, mit welchen er im Jahre 1813 durch zwey in der Trompete gemachten Löcher hernach zu der Vielzahl von Klappen übergangen ist.

Mit diesen Anführungen will ich den Beweis geliefert haben, Leopold Kunert seye in seinem Fache ein kräftiger ausgezeichneter Mann, seye gegenwärtig bezüglich seiner auszumittelnden Wohnung nicht unbehaglich zu berühren, und ich könne der Haltung der Comunverwaltung vom Jahr 1835 nicht billigen.

[...] Gemäß der politischen Verfaßung der deutschen Schulen hat bey jedem Schulbau ein Löbliches k. k. Kreisamt eine Lokaluntersuchung einzuleiten, und nachdem ich nichts mehr zu erinnern weiß: so bin ich salvo meliori der Meinung, daß unter Vorlegung gegenwärtigen Berathungs-Protokolls ein Löbliches k. k. Kreisamt um die vorgeschriebene Lokalcomission zu bitten sey, wobey ich schließlich nur den Wunsch ausspreche, daß bald zu dem Bau geschritten würde, indem bey hier nicht bestehenden k. k. Herrn Feldmarschall- Lieutenant und Divisionair die Zimmern in dem städtischen Generalhause zum zwischenweiligen Unterricht der Jugend verwendet werden könnten und ein bedeutender Miethzins erspart würde.

Kremsier am 7ten November 1843.

[eigenhändige Unterschrift:] Vinzenz Wieser [Wieger?]

[...]

Adrian von Steiger

## Von der *trompette avec clefs*, der Klappentrompete und dem *flageolet*

### Neue Recherchen zu den Schulen für Klappentrompete und deren Autoren

Ein Interesse an der Klappentrompete entsteht meist im Zusammenhang mit den Konzerten von Joseph Haydn und Johann Nepomuk Hummel. Diese beiden Werke entstanden in der Pionierzeit des Instruments und erlangten erst im 20. Jahrhundert ihre heutige zentrale Stellung im Repertoire. Zu den Schulen für Klappentrompete, dem Thema dieses Beitrags, stehen sie in keinerlei Beziehung. Folgende Gedankenspielerlei soll dies verdeutlichen: Was wäre, wenn Haydn sein Trompetenkonzert nicht geschrieben hätte, wenn Weidinger ihn nicht für sein Instrument hätte gewinnen können und wenn in der Folge auch Hummel sein Konzert nicht komponiert hätte? Meine Thesen: (1) Die Geschichte der Trompete im 20. Jahrhundert wäre anders verlaufen, da sie stark mit der Wiederentdeckung des Haydn-Konzerts verbunden ist. (2) Die Geschichte der Klappentrompete im 19. Jahrhundert wäre hingegen nicht anders verlaufen, da diese weder mit Haydn und Hummel noch mit Weidinger in Zusammenhang steht. Letzterer scheint seine Entwicklungen am Instrument, seine Erfahrung und auch die Kompositionen nicht weitergegeben zu haben.

**Quellenlage** Unser Interesse an der Klappentrompete heute ist auf Weidinger, Haydn und Hummel fokussiert, auf die Jahre um 1800. Die Quellen stammen jedoch fast ausschließlich aus der Zeit circa 1815–1850, als die Klappentrompete in einem andern Kontext benutzt wurde: in der Militärmusik und von Laien. Es handelt sich dabei um eine Anzahl Instrumente, einige Partituren und ein paar Schulen.

Meine Recherchen zu diesen Schulen wurden notwendig, als ich für das Forschungsprojekt der Hochschule der Künste Bern zur Klappentrompete rein kompilatorisch eine historische Basis zusammenstellte.<sup>1</sup> Die Schulen wurden zwischen 1820 und 1845 publiziert. Es ist die Zeit des Nebeneinanders von Naturtrompete und den unterschiedlich chromatisierten Instrumenten mit Klappen, Zug, Stopftechnik und Ventilen, wie es aus den Quellen ersichtlich wird. Damals, nach dem Krieg, nach Waterloo, kam mit den englischen Truppen zudem das Klappenflügelhorn auf den Kontinent, zunächst nach Paris, und wurde in der Folge in Frankreich und Italien oft gleich benannt wie die Klappentrompete, was für Verwirrung sorgt: *trompette à clefs* oder *avec clefs* beziehungs-

1 Adrian von Steiger: *Die Klappentrompete. Materialien zu ihrer Geschichte und Musik*, Köniz 2008; ders.: *Die Instrumentensammlung Burri. Hintergründe und Herausforderungen*, Köniz 2013, S. 196–203; Johann Nepomuk Hummel: *Concerto a Tromba principale* 1803. Manuscript Facsimile Reprint, hg. von Adrian von Steiger, Kommentarband von Edward H. Tarr, Vuarmarens 2011 (HKB Historic Brass Series, Bd. 4).

weise *tromba a chiavi*. Schulen werden zuweilen als Klappentrompetenschulen bezeichnet, sind aber solche für Klappenflügelhorn und bei Orchesterstimmen ist mitunter unklar, welches Instrument intendiert ist. Als Beispiel diene die Stimme für »trompette à clefs« in Meyerbeers *Robert le diable*: In einem deutschen Bericht ist von Klappentrompete die Rede, tatsächlich war diese Stimme für Klappenflügelhorn komponiert und der Trompeter und Professor François Georges Auguste Dauverné berichtet, dass sie auf der Ventiltrompete gespielt wurde.<sup>2</sup>

**Schulen für Klappentrompete** Trotz dieser Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Chromatisierungsformen, die deren strikte Abgrenzung an sich nicht erlaubt, beschränke ich mich hier auf die wenigen Schulen, die explizit für die Klappentrompete verfasst sind. Das sind von fünf Autoren acht Publikationen von zwei bis achtzig Seiten Umfang.

	Autor, Titel	Publikation	Anzahl Seiten
1	Bonifazio Asioli	um 1823	3 Text und Bild
	<i>Transunto e breve metodo</i>	gedruckt in Mailand	4 Klappentrompete
2	C. Eugène Roy	1824	6 Text (D, F) und Bild
	<i>Méthode de Trompette</i>	gedruckt in Mainz	13 Naturtrompete
			19 Klappentrompete
3	Andreas Nemetz	1827	5 Text und Bild
	<i>Allgemeine Trompeten-Schule</i>	gedruckt in Wien	2 Naturtrompete
			4 Klappentrompete
			5 Maschinentrompete
4	Roy and Müller	1832	10 Text und Bild
	<i>Tutor for the trumpet</i>	gedruckt in London	10 Naturtrompete
			4 Klappentrompete
5	Giuseppe Pignieri	1825–35	0 Text, Bild
	<i>Metodo e Studio completo</i>	kopiert in Neapel	80 + 40 Klappentrompete
6	Giuseppe Araldi	1835	3 Text und Bild
	<i>Metodo per tromba</i>	gedruckt in Mailand	3 Naturtrompete
			4 Klappentrompete
			9 Ventiltrompete
7	C. Eugenio Roy	1836	6 Text und Bild
	<i>Metodo per tromba</i>	gedruckt in Bologna	13 Naturtrompete
			19 Klappentrompete

2 François Georges Auguste Dauverné: *Méthode pour la Trompette*, Paris 1857, Nachdruck Paris 1991, S. 21. Vgl. auch Ralph T. Dudgeon: *Keyed Bugle*, 2<sup>nd</sup> edition, Metuchen 2004, S. 25.



8	Henri Prentiss Complete Preceptor	um 1840 gedruckt in Boston	1 Text und Bild 1 Klappentrompete
---	--------------------------------------	-------------------------------	--------------------------------------

In Kenntnis des Kontexts dieser Schulen ist Folgendes festzustellen: (1) Die Klappentrompete ist in einer Zeit, in der sehr viel gedruckt wurde, im Vergleich zu Natur-, Stopf-, Zug- und Ventil-Trompete sowie zum Klappenflügelhorn mit dem wenigsten Material bedacht worden.<sup>3</sup> (2) Diese wenigen Schulen sind meist nur Bestandteile größerer Publikationen und von untergeordneter Bedeutung. In **2** und **6** erhält die Klappentrompete weniger Gewicht als die Ventiltrompete, **1** und **3** sind Elemente größerer Publikationsserien, **2** und mit ihr **4**, **7** und **8** sind ursprünglich für ein anderes Instrument verfasst, und **5**, die umfangreichste, war nur kopiert, nicht gedruckt. (3) Nur einer der Autoren, Araldi, war selber Trompeter.

**1** Bonifazio Asioli (Abbildung 1) war Orchesterleiter und Konservatoriumsdirektor in Mailand und Correggio. Er verfasste eine Serie einfachster Schulen für verschiedene Instrumente, die drei Seiten Musiktheorie und im Fall der Klappentrompete vier Seiten Übungen umfassten. Er nannte sie *Transunto dei Principi Elementari di Musica e breve Metodo*. Das jeweilige Instrument wurde bezeichnenderweise von Hand eingefügt *per Tromba con chiavi*.

Dieses Heft wurde zwischen 1821 und 1825 in Mailand gedruckt.<sup>4</sup> Der Inhalt ist sehr allgemein. Nur eine Bemerkung befasst sich mit etwas Instrumentenspezifischem: Asioli verlangt – typisch für einen Dirigenten –, dass die Bläser die Töne gut intonieren und klanglich ausgeglichen spielen lernen sollen: »Cercherà di rinforzare le voci deboli, ammorzare le voci forti e di unire all'eguaglianza dei suoni una perfetta intonazione« (Er versuche, die schwachen Töne zu stärken und die starken zu schwächen und mit der Ausgeglichenheit der Töne eine perfekte Intonation zu verbinden). Etwas fällt bei Asioli auf, etwas das fehlt: Asioli kannte Haydn, er war mit ihm in Briefkontakt und führte dessen Oratorien erstmals in Italien auf. Das Trompetenkonzert erwähnt er jedoch in seiner Trompetenschule nicht, hat somit wohl nicht davon gewusst.

- 3 Friedrich Anzenberger: Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880, Diss., Wien 1989, unveröffentlicht; ders.: *Method Books for Natural Trumpet in the 19th Century: An Annotated Bibliography*, in: *Historic Brass Society Journal* 5 (1993), S. 1–21; ders.: *Method Books for Keyed Trumpet in the 19th Century: An Annotated Bibliography*, in: *Historic Brass Society Journal* 6 (1994), S. 1–10; ders.: *Naturtrompetenschulen im 19. Jahrhundert*, in: *Kongreßbericht Abony/Ungarn 1994*, hg. von Wolfgang Suppan, Tutzing 1996 (*Alta Musica*, Bd. 18), S. 59–79.
- 4 Bei Bertuzzi. Datierung aufgrund der Adresse und der Tatsache, dass Stichplattennummern fehlen. Bertuzzi setzt solche ab 1825 ein. Diese Angaben verdanke ich Frau Prof. Licia Sirch, der Bibliothekarin der Mailänder Konservatoriumsbibliothek.



**ABBILDUNG 1** Asioli zeigt eine Trompete mit vier Klappen in C, D und Es. Auffällig sind die Hilfsgriffe für cis", f", fis" und a". (Asioli, S. 6)

2 Die Klappentrompetenschule von Eugène Roy wurde 1824 durch Schott in Mainz gedruckt. Die Nummern 4, 7 und 8 gehen auf diesen Druck zurück. Auf all diese Publikationen gehe ich unten im Detail ein.

3 Die Allgemeine Trompeten-Schule von Andreas Nemetz (Abbildung 2) erschien 1827 in Wien.<sup>5</sup> Es ist die 17. von 22 pädagogischen Publikationen des Posaunisten Nemetz; sie enthält je fünf Übungen für Naturtrompete, Klappentrompete und Maschinentrompete. Die Zeichnungen vermitteln uns ein Bild der Instrumente von Joseph Riedl, einem der führenden Instrumentenbauer der Zeit. Im Text gibt Nemetz einige Informationen zur Klappentrompete und ihrer Entstehung und erwähnt Kunerth, der sein Lehrer gewesen sei. Dieser habe mit Weidinger bei der »Erfindung« (was das auch immer bedeuten mag) zusammengearbeitet und »manch gediegene Komposition« geliefert.<sup>6</sup>

5 Ein weiteres Lehrwerk für Klappentrompete fanden Markus Würsch und Claudio Bacciagaluppi in Mailand: Mehrere umfangreiche Hefte eines Giuseppe Pignieri: *Metodo e Studio Completo con Variazioni e Valzer, per Tromba a Chiave* und *Studio per Tromba a chiave* (Abbildung 3). Mangels Text und Bild lässt sich nur an der Griffabelle erkennen, dass »tromba a chiave« hier tatsächlich die Klappentrompete meint, und zwar eine solche mit 4 Klappen. Von allen andern Griff Tabellen für Klappentrompete abweichend, wo immer nur eine Klappe geöffnet wird, finden wir hier eine Kombination von geöffneten Klap-

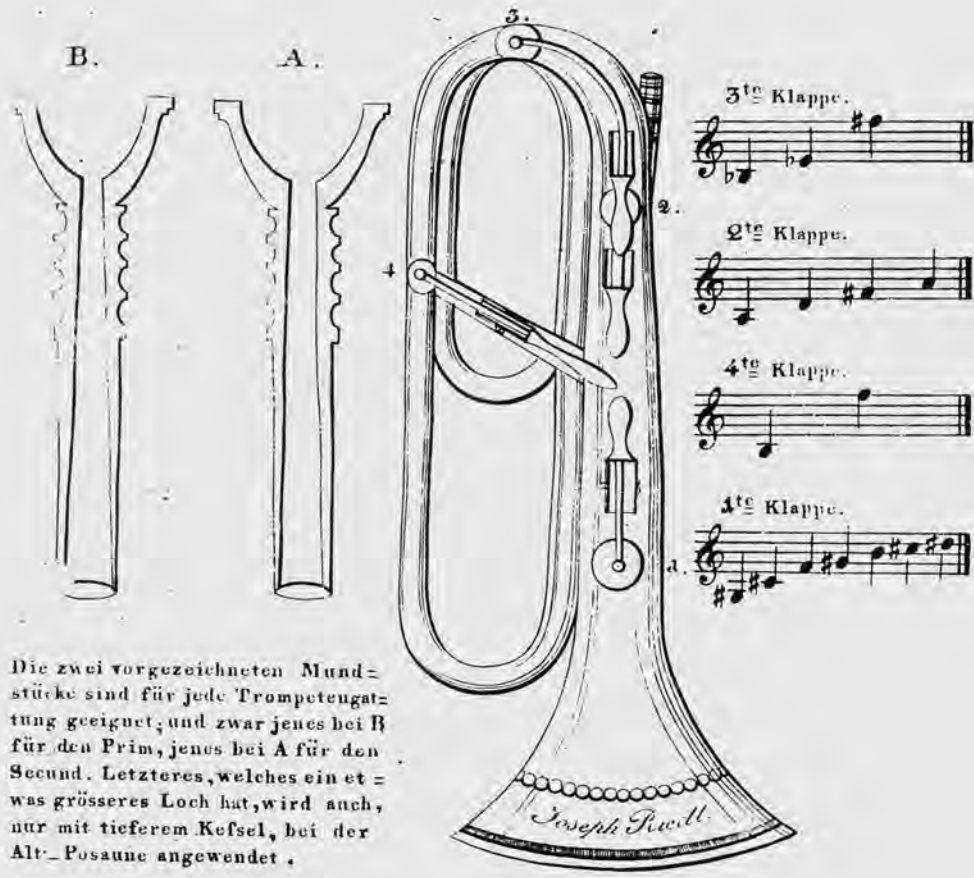
5 Bei Diabelli als Nr. 2706. Datierung aufgrund der Annonce vom 24. September 1827 in der Wiener Zeitung (Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Anton Diabelli und Co., Wien 1985, S. 170). Verschiedentlich wird 1828 angegeben.

6 Vgl. Jaroslav Roučeks Beitrag in diesem Band.

## II<sup>tes</sup> KAPITEL.

### VON DER KLAPPENTROMPETE.

Die mit Klappen versehenen Trompeten erlauben auch die Semi-Töne. Man hat sie gegenwärtig beinahe in allen Tonarten, hoch und tief: G, A, B, H, C, Des, D, Es, E, F-G, As, A. Die hier abgebildete Trompete stimmt D; sie hat vier Klappen, welche folgende Töne geben:



pen. Zur zweiten wird immer auch die erste Klappe gedrückt, was einem Instrumentenbauer heute Rückschlüsse auf die Lochgröße des verwendeten Instruments erlauben sollte.

Pignieri lehrte am Real collegio in Neapel, wo diese Hefte durch eine copisteria zwischen 1825 und 1835 vervielfältigt wurden (Datierung aufgrund der Adresse der copisteria). Er war vermutlich Hornist; 1824 taucht er als solcher in einer Orchesterliste auf und 1826



linke Seite:

**ABBILDUNG 2** Nemetz zeigt eine Trompete von Riedl in D. Die Griffe folgen der Norm: erste Klappe für Erhöhung um einen Halbton, zweite Klappe Ganzton, dritte kleine Terz, vierte große Terz, auffällig ist die vierte Klappe für f". (Nemetz, S. 8)

oben:

**ABBILDUNG 3** Pignieris Griffabelle lässt – mangels Instrumentenzeichnung – überhaupt erst erkennen, dass dies eine Schule für Klappentrompete ist. Sie führt in der Höhe nur bis g", in der Tiefe aber bis zum c, was auf ein hohes Instrument, etwa in Es oder F schließen lässt. Auffällig sind mehrere offenbar empirisch gefundene Hilfsgriffe, die Tatsache, dass zur zweiten immer auch die erste Klappe gedrückt wird, sowie das Vorhandensein von e, f und fis – Tönen, die nur durch Biegen mittels Ansatz oder Stopfen gespielt werden können und die in den Übungen nie verwendet werden. (Pignieri, S. 2)

hat er eine Hornschule publiziert. Seine Trompetenhefte bieten viel Quantität, seine Melodien sind jedoch oft banal, manchmal unorganisch.

**6** Der *Metodo per Tromba a Chiavi ed a Macchina* (Abbildung 4) von Giuseppe Araldi, dem ersten Trompeter der Mailänder Scala,<sup>7</sup> enthält fünf Seiten für Naturtrompete, fünf für Klappentrompete und neun für Ventiltrompete. Das Heft wurde 1835 in Mailand gedruckt. Ricordi hat davon 1844 einen unveränderten Nachdruck publiziert. Das war bis-

<sup>7</sup> Vgl. Claudio Bacciagaluppi's Beitrag in diesem Band.



ABBILDUNG 4 Araldi zeigt eine fünfklapptige Trompete in G. Bei Verwendung des Aufsteckbogens (»ritorto«) in F werden h, gis', a' und h' anders gegriffen als in G. (Araldi, S. 6)

her nur vermutet worden, ich konnte nun ein Exemplar davon in Bergamo aufspüren. Dieses ist zugleich die späteste datierte Primärquelle zur Klappentrompete überhaupt.

Araldis Metodo besticht sowohl durch seine von der Oper inspirierte Musikalität als auch durch seinen methodischen Aufbau – Araldi ist der einzige Trompeter unter unseren fünf Autoren. Seine Anweisungen stammen merklich aus der Praxis.

Araldi baut explizit auf Asiolis *Principi elementari* (siehe 1) auf und geht detailliert auf Grundtechniken der Trompete wie Ansatz, Ton, Zunge, hohe Lage und Ansprache ein. Er ist zudem der einzige unserer Verfasser, der die Problematik der Verwendung von Aufsteckbogen auf der Klappentrompete diskutiert. Seiner Griffabelle ist zu entnehmen, dass er Aufsteckbogen von einem Halbton und einem Ganzton Länge verwendet und dabei die Griffe für einzelne Töne anpasst. Längere Bogen verwendet er nicht, für weiter auseinanderliegende Stimmungen setzt er unterschiedliche Instrumente ein. Ein Detail: Wie alle Schulen benutzt auch er den an sich zu tiefen siebten Naturton, verwendet also für das b' nicht eine Klappe.

**C. Eugène Roy: *Méthode de Trompette sans clef et avec clefs*** Diese eine Klappentrompetenschule erhielt allein dieselbe Verbreitung wie alle andern zusammen: Sechs Drucke in fünf Ländern und vier Sprachen. Sie wurde als Faksimile bei Editions Bim als Band 1 der Reihe »Historic Brass Series« der Hochschule der Künste Bern publiziert.<sup>8</sup>

8 Editions Bim, Vuarmarens, TP276. Die historische Einführung in drei Sprachen stellt die For-



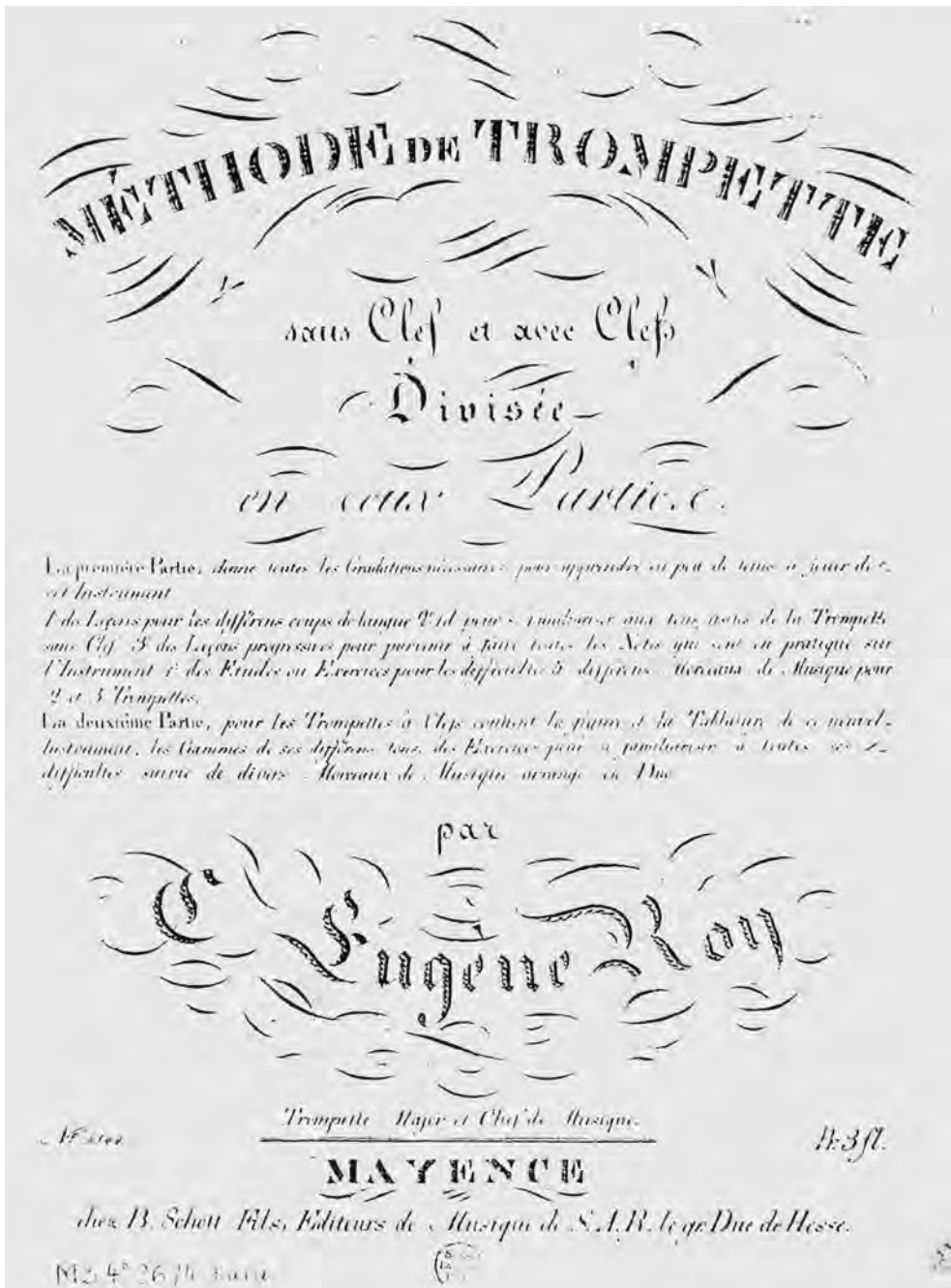
Roys *Méthode* ist zwar ein herausragendes Beispiel ihrer Zeit. Ihre Verbreitung beruht aber – salopp formuliert – darauf, dass man sich verschiedenorts lieber dafür entschied, etwas Bestehendes rasch nachzudrucken und dabei allenfalls leicht anzupassen, als eine neue Schule zu verfassen. Und, Ironie des Schicksals: Sie ist zwar die meistverbreitete Schule für Klappentrompete, aber sie ist nicht von einem Blechbläser verfasst und der Klappenteil ist eigentlich für das Klappenflügelhorn, nicht für Klappentrompete bestimmt. Ich gehe im Folgenden zunächst auf den Inhalt, dann auf den Autor und zuletzt auf die Verbreitung des Hefts ein.

Inhalt Roys *Méthode* wurde 1824 von Schott in Mainz gedruckt (Abbildung 5). Das Vorwort in deutscher und französischer Sprache behandelt fundiert trompetenspezifische Aspekte wie Ansatz, Mundstückwahl, Zungenstoß und die Wirkung der verschiedenen Tonarten. Daran schließt als *première partie* eine musikalisch und methodisch sehr gelungene Schule für Naturtrompete an. Die *deuxième partie* befasst sich mit der Klappentrompete. Instrumentenabbildung und Griffabelle (Seite 19, Abbildung 6) erzählen einiges über das Instrument, wie es damals von Schott gebaut wurde (als »von den besten Qualitäten und zu den billigsten Preisen« wird es auf Seite 1 angepriesen): eine zweiwindige Trompete mit fünf Klappen. Mittels Aufsteckbogen kann in D, Es, F, G und tief C gespielt werden. Um mit jedem Steckbogen sauber intonieren zu können, müssten hierzu an sich die Löcher versetzt werden. Da solches nicht möglich ist, werden einzelne Töne in den verschiedenen Stimmungen unterschiedlich gegriffen, was nur ein unbefriedigender Kompromiss ist. Vermutlich stimmten bei diesem Instrument die Lochpositionen am besten für die F-Stimmung, da nur sie Normfolge 1-2-3-4 aufweist. Nun machen drei Dinge in diesem Teil für Klappentrompete stutzig:

1. Der Wechsel der Aufsteckbögen, wie er im Teil für Naturtrompete konsequent vorgeschrieben wurde, wird hier nicht mehr gepflegt.
2. Die Solostücke sind, wenn sie in Es oder D gespielt würden, extrem hoch, die Arie von Rossini (Abbildung 7), müsste eigentlich auf einem tief B-Instrument gespielt werden, um in der Originaltonart g-Moll zu erklingen.
3. In den Duetten ist die erste Stimme in Es, die zweite hingegen in B notiert. Eine B-Klappentrompete gibt es bei Schott aber nicht.

Alles erklärt sich aus der Herkunft dieser Schule: Sie ist im Original eine Schule für Klappenflügelhorn, auch eine »trompette à clefs«, erschienen bei Ph. Petit in Paris vermutlich 1823 (Abbildung 8), wo das Klappenflügelhorn durch die englischen Besatzungstruppen ab 1815 bekannt geworden war, von Halary in Paris hergestellt und bald populär

schungen zu dieser Schule und ihrem Autor dar. Vgl. auch Adrian von Steiger: C. Eugène Roy, ein Flageoletist um 1820, in: *Glareana* 2008/2, S. 67–75.



oben:

**ABBILDUNG 5** Titelblatt der Trompetenschule von C. Eugène Roy, 1824 bei Schott in Mainz erschienen

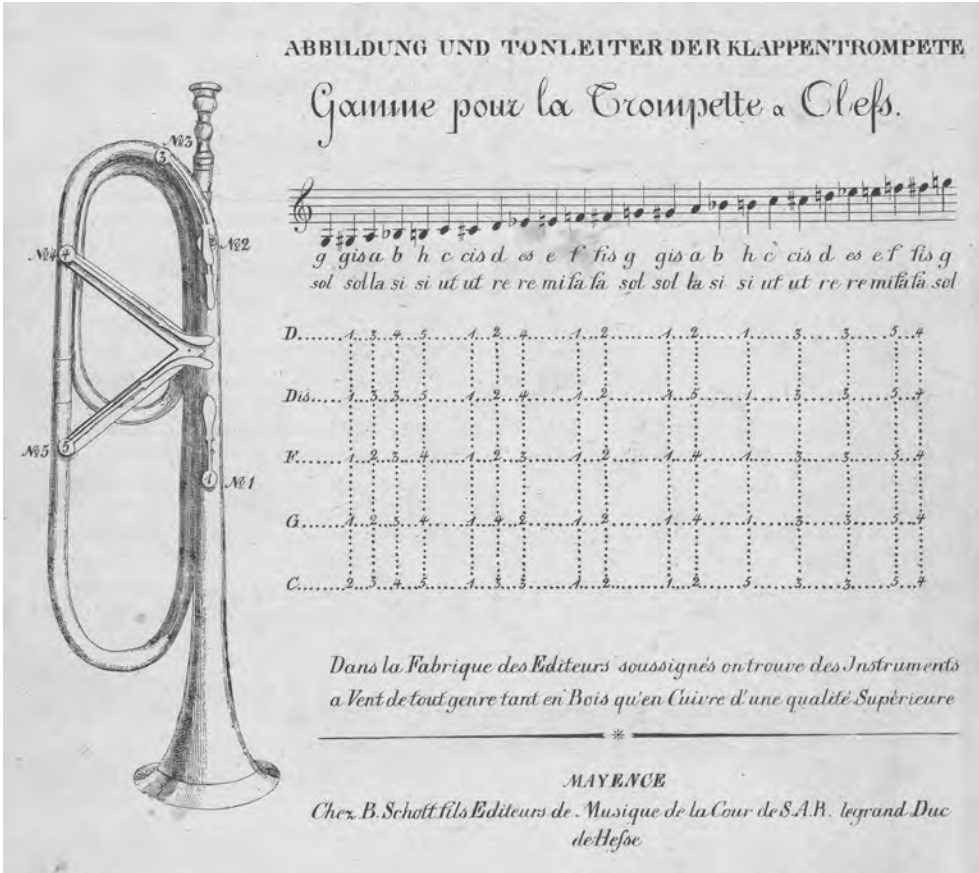
rechte Seite:

**ABBILDUNG 6** Roys Griffabelle zeigt ein fünfklaппiges Instrument, das mittels Steckbogen von G bis tief C gespielt werden kann. Die daraus resultierenden Intonationsfehler werden durch Varianten in der Grifffolge etwas ausgeglichen. (Roy, S. 19)



ABBILDUNG UND TONLEITER DER KLAPPENTROMPETE

*Gamme pour la Trompette à Clefs.*



The illustration shows a key trumpet on the left and a musical scale on the right. The scale is written on a single staff with a treble clef, showing a chromatic scale from G to G. Below the staff, the notes are written in both German and French: g, gis, a, b, h, c, cis, d, es, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, cis, d, es, e, f, fis, g, sol, sol, la, si, si, ut, ut, re, re, mi, fa, fa, sol, sol, la, si, si, ut, ut, re, re, mi, fa, fa, sol.

Below the scale, there is a table of fingerings for the notes D, Dis, E, A, and C. The table is organized into five rows, each corresponding to a note, and five columns, each corresponding to a fingering. The fingerings are indicated by numbers 1 through 5.

*Dans la Fabrique des Editeurs soussignés on trouve des Instruments  
à Vent de tout genre tant en Bois qu'en Cuivre d'une qualité Supérieure*

\*  
MAYENCE  
Chez B. Schott fils Editeurs de Musique de la Cour de S.A.R. le grand-Duc  
de Hesse

wurde. Das ist also das von Roy auf dem Titelblatt als »nouvel instrument« bezeichnete Instrument!

Schott änderte in seiner Übernahme auf die Klappentrompete an diesem Originalheft kaum etwas: Instrumentenabbildung und Griffabelle wurden ersetzt und die Übungen wurden an vier Stellen unter das h zum tiefen g geführt, Töne, die auf dem Klappenflügelhorn nicht existieren. Bei dieser nur rudimentären Adaptierung vom Klappenflügelhorn auf die Klappentrompete unterlässt es Schott aber unter anderem, die Stimmung der Duette letzterer anzupassen.<sup>9</sup> Der Text ist wörtlich übersetzt (mit der einen Ausnahme, dass er für die eigenen Instrumente und nicht diejenigen von Halary wirbt).

Ergänzt sind bei Schott aber die letzten acht Seiten mit den virtuoson Stücken, die in der Pariser Ausgabe fehlen. Diese sind ohne Zweifel ebenfalls für Klappenflügelhorn komponiert, und zwar wohl für ein solches in B, wenn wir davon ausgehen, dass Rossinis Arie in der Originaltonart erklingen sollte. Diese Ergänzungen sind es, die das Heft heute besonders interessant machen und weshalb wir es für das Faksimile bei Bim gewählt

<sup>9</sup> Erschienen in modernem Druck und mit gleich gestimmten Instrumenten als »15 Aires en Duos« bei Editions Bim als TP303.

38

*Andante* *Aus der Oper Othello von Rossini de l'Opera Othello par Rossini.*

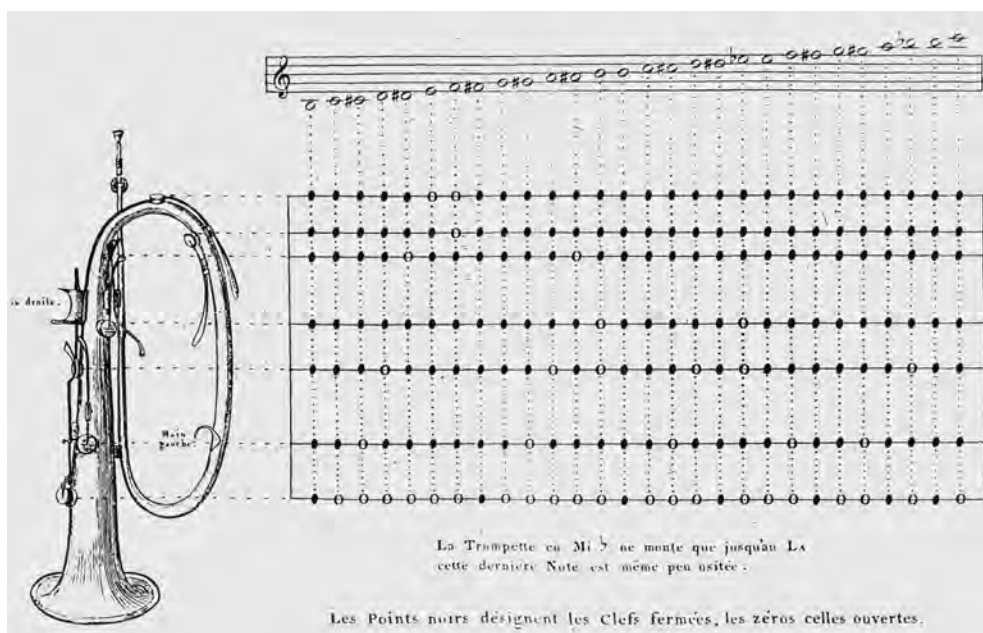
2144

oben:

ABBILDUNG 7 Belcanto auf der Klappentrompete:  
Die Arie der Desdemona aus Rossinis Othello, 2. Akt,  
1816 in Paris uraufgeführt. (Roy, S. 38)

rechte Seite:

ABBILDUNG 8 Die Griffabelle der  
Schule von Roy für Klappenflügelhorn  
(ohne Seitenzahl)



haben: Diese technisch und musikalisch attraktiven Stücke mit ihrer abwechslungsreichen, präzisierten Artikulation werden unser Repertoire für moderne Trompete ebenso ergänzen, wie jenes für Interpreten mit historischen Instrumenten.<sup>10</sup>

C. Eugène Roy, un professeur à la mode Über C. Eugène Roy war bisher fast nichts bekannt. Aufgrund von rund dreißig Notenheften von Roy selbst und einem Duzend Berichten über ihn, kann ich jetzt eine Biographie rekonstruieren. Roy war ein reisender Virtuose auf dem flageolet, einem blockflötenähnlichen, mittels Klappen (!) chromatisierten Instrument, und Verfasser vieler Instrumentalschulen und Arrangements. Einen Teil seiner Lebensdaten erfahren wir aus einem Nachruf von 1828.<sup>11</sup> Geboren sei er im franzö-

<sup>10</sup> Sie erschienen in modernem Druck und versehen mit einer Klavierpart im Stil der Zeit von Edoardo Torbianelli als »4 Airs de Bravoure« bei Editions Bim als TP304.

<sup>11</sup> »Avec un simple flageolet, Eugène Roy de Lons-le-Saunier, qui est mort à Marseille au mois d'août 1827, s'étoit fait un nom en France et à l'étranger. Les journaux de Paris, de Bordeaux, de Bruxelles, de Stuttgart, de Madrid et une foule d'autres ont proclamé ce rare talent. On a dit de lui ›M. Roy ne peut être comparé qu'à lui-même: il faut l'avoir entendu pour se faire une idée du parti qu'il tire de cet instrument ingrat et foible, dans l'exécution des morceaux les plus difficiles, les plus brillants. Rien surtout n'est plus agréable à entendre que l'imitation de l'écho, et les duos concertans, exécutés sur un flageolet simple et d'un seul tube.‹ Peu de mois avant la mort de ce jeune artiste, un journal de Lyon, annonçant ses nouvelles œuvres, s'exprimoit en ces termes: ›De tous nos compositeurs, M. Eugène Roy est celui qui a le plus écrit pour le flageolet, et sa musique porte une empreinte de supériorité qui lui a valu les suffrages les plus honorables et les plus grands succès.‹; D. Monnier: Les Jurassiens recommandables, Lons-le-Saunier 1828, S. 363 f.

sischen Jura. Da er darin als »jeune musicien« bezeichnet wird und seine ersten Publikationen 1813 erschienen sind, schlage ich als Geburtsjahr circa 1790 vor.<sup>12</sup> Er leistete Kriegsdienst als »chef de Musique«, also als Dirigent, wohnte in Lyon, ab 1819 in Paris und starb laut diesem Nachruf im August 1827 in Marseille.

Dass Roy damals kein Unbekannter war, sondern *connu* und *à la mode*, bezeugt folgende Ankündigung von Arrangements eines Schülers:

»On reconnaît, à la grace et à la facilité avec laquelle ces ouvertures sont arrangées, que M. Émile Delaigne est élève de M. Eugène Roy, un de nos professeurs les plus connus et les plus à la mode.«<sup>13</sup>

Die Reihe der Publikationen von Roy ist lang.<sup>14</sup> Auf den Titelseiten dieser Hefte erhalten wir jeweils eine Information zu ihrem Autor. Auf der Trompetenschule wird er als »Trompette Major et Chef de Musique« bezeichnet. Auf den Heften für andere Instrumente stehen nicht Roys militärische Grade, sondern er wird oft einfach als »Professeur« und später »Professeur à Paris« bezeichnet. Er war jedoch nie Professor am Pariser Conservatoire.

Besonders illustrativ sind Berichte zu Konzerten von Eugène Roy. 1824 ist er in Stuttgart vor dem württembergischen König aufgetreten:

»In den Königl. Kammerconcerten liessen sich noch die Herren Böhm aus Wien (Violinist), Maas aus Mannheim (Oboist), und ein Hr. Le Roy aus Paris auf dem Flageolet hören; die beyden ersten mit, letzterer hingegen ohne allen Beyfall.«<sup>15</sup>

Über ein Konzert vom 9. April in Straßburg sind gleich zwei Berichte überliefert.<sup>16</sup> Beide erwähnen Roys einzigartiges Echospiegel auf dem *flageolet*:

»Herr R. ist ein geübter Flageoletspieler; er überraschte die Zuhörer mit den Echo's, welche in dem Nachhall ganzer Passagen bestehen, während welcher sein Instrument völlig aus dem Mund ist; die Finger bezeichnen jedoch die Töne, welche er vorher geblasen hat«.

12 Die Angaben dieses Nachrufs ließen sich nicht verifizieren: In den Geburtenregistern von Lons ist kein Eugène Roy verzeichnet. Er wurde somit wohl in einem andern Ort der Gegend geboren. Ebenfalls findet er sich nicht im Sterberegister von Marseille. Charles Beauquier erwähnt Roy in einer Schrift von 1887 (*Les Musiciens franc-comtois*, Dole 1887, S. 22). Er gibt ebenfalls Lons-le-Saunier als Geburtsort an und 1800 als Geburtsjahr, letzteres scheint mir nicht plausibel.

13 *L'Album* 3 (1822), H. 21, S. 202 f.

14 Es handelt sich meist um Hefte, die in Druck, Größe und Umfang der Trompetenschule gleichen. Viele davon sind Schulen und Arrangements für *flageolet*, andere sind für Klavier, Violine, Flöte, Klarinette, Trompete, Horn und Gitarre bestimmt. Die Drucke weisen wie damals üblich kein Publikationsjahr auf, aber aufgrund ihrer Stichplattennummern können sie alle in die Zeit zwischen 1813 und 1827 datiert werden.

15 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26 (1824), S. 367.

16 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 26 (1824), S. 629 und W. Pinnock, in: *The Harmonicon, a journal of music* 3 (London 1825), S. 36.

Diese Reise 1824 Richtung Südwesten nach Stuttgart und Straßburg ist für die Entstehung der Trompetenschule bei Schott von Interesse. Ich stelle mir vor, dass bei dieser Gelegenheit in Mainz bei Schott Publikationen in die Wege geleitet wurden, denn nicht nur die Trompetenschule, sondern alle sieben Drucke von Roy bei Schott stammen aus den Jahren 1824 bis 1826.

Eine letzte Quelle zu Eugène Roy ist die *Biographie Universelle* von 1884 des renommierten Publizisten François-Joseph Fétis.<sup>17</sup> Sie war bisher die einzige bekannte Quelle und stiftete mehr Verwirrung als Klarheit. Tausende von Musikern sind hier verzeichnet und unsere Kenntnisse zu Roy werden mehrheitlich bestätigt. Für fast alle Pariser Verlage habe Roy Arrangements populärer Melodien und aktueller Opern verfasst und viele seiner Hefte seien auch auf Deutsch erschienen. Fétis behauptet aber auch, dass er eigentlich Leroy geheißen habe und 1816 gestorben sei. Beides kann nun aufgrund der Quellen widerlegt werden. Das überrascht wenig, da Fétis »gelegentlich eine lückenhafte Information auch durch plausible, von ihm frei erfundene Dokumente ersetzt hat«.<sup>18</sup>

Die Verbreitung der *Méthode* von Roy In der regen Reisetätigkeit des Autors liegt vermutlich der Grund für die weite Verbreitung seiner Schule:

4 In London erscheint 1832 bei Cocks *Roy and Müller's Tutor for the Keyed and Valve Trumpet, with Airs and Duets* (Abbildung 9).<sup>19</sup> Dieses Heft wurde in der Literatur bisher als eigenständige Schule behandelt, es ist aber eine gekürzte Übernahme von Roy. Dass Müllers Vorlage nicht etwa die Klappenflügelhornausgabe von Petit in Paris von circa 1823, sondern die Klappentrompetenschule von Schott von 1824 ist, lässt sich an Instrumentenzeichnung und Griffabelle ablesen, die mit Schott identisch sind. Der Herausgeber Müller legt den Fokus auf die Übungen und lässt fast alle Musikstücke weg. Die sechs übriggebliebenen Duette für Klappeninstrument stehen weiterhin in Es und B.

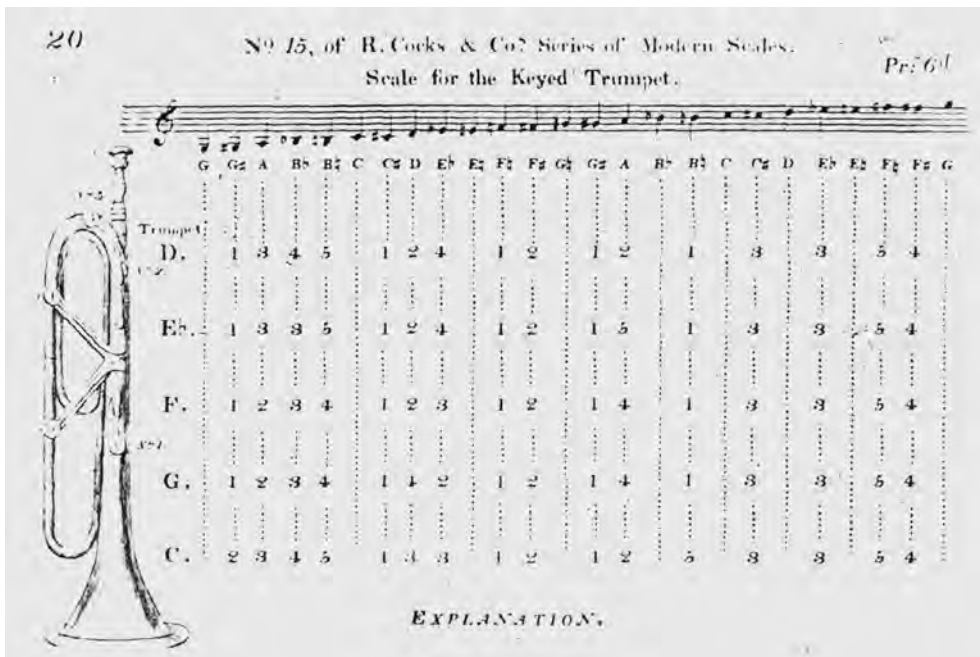
7 In Bologna erscheint 1836 der *Metodo per Tromba a squillo, e Tromba a Chiavi, diviso in due parti* (Abbildung 10). Diese italienische Übersetzung von Roy beruht auf der Ausgabe

17 François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Ausg., 2. Aufl., Paris 1884, Bd. 5, S. 280f.

18 Robert Wangermée: Artikel »Fétis, François-Joseph«, in: MGG, Personenteil, Bd. 6, Sp. 1093.

19 Datierung aufgrund der Stichplattenummer. Eingesehenes Exemplar: London, British Library, Music h.3878.k. Das Exemplar hat heute kein Titelblatt mehr, sondern als Deckblatt ein Katalogblatt von Cocks von circa 1840. Diesem entnehmen wir mangels anderer Angaben den Titel des Hefts, was möglicherweise ein Irrtum ist: Einen Teil für Ventiltrompete enthält unser Heft entgegen den Angaben dieses Blatts nicht, und der Teil für Naturtrompete ist darauf nicht erwähnt. Es ist denkbar, dass dieses Katalogblatt auf eine spätere Ausgabe verweist, die die darin erwähnten Inhalte tatsächlich aufweist.





oben:

**ABBILDUNG 9** Roy and Müller's Tutor zeigt die mit Schott (vgl. Abbildung 6) identische Griffabelle. (Roy and Müller, S. 20)

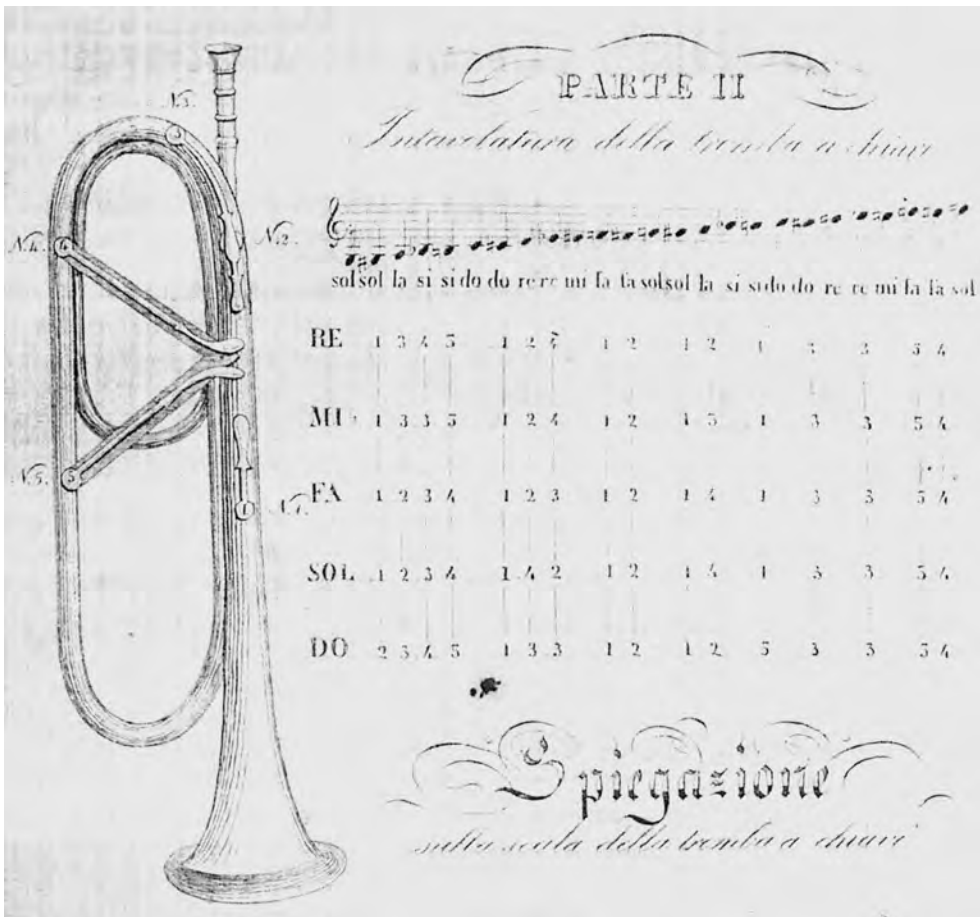
rechte Seite:

**ABBILDUNG 10** Die »Intavolatura della tromba a chiavi« der italienischen Übersetzung von Roy ist identisch mit dem Original Abbildung 6. (ohne Seitenzahl)

von Schott (2) und folgt ihr bis ins letzte Detail, wie etwa dem Zeilenumbruch. Der Text ist wörtlich ins Italienische übersetzt.<sup>20</sup>

**8** Eine letzte Spur von Roy findet sich in Boston in Prentiss' *Complete Preceptor for the Cornopean, Bugle Horn, and Key'd Bugle. Also for the Plain and Key'd Trumpet*. Dieses kleine Heft hat 1980 Edward H. Tarr bei The Brass Press als Reprint herausgegeben. Es besteht aus drei Teilen: Cornet (8 Seiten), Trompete (8 Seiten) und Klappenflügelhorn (8 Seiten). Der Teil für Trompete beruht auf Roy and Müller's Tutor, der Londoner Ausgabe von Roy, was bisher nicht beachtet wurde. Deren Einleitungstext übernimmt Prentiss fast wörtlich, die Übungen reduziert er und die mehrstimmigen Stücke lässt er ganz weg. Noch stärker kürzt Prentiss den Teil für Klappentrompete: Auf Instrumentenabbildung und Griffabelle, die mit **4** und somit auch mit **2** identisch sind, folgen noch fünf Zeilen mit Tonleitern – ein minimaler Tutor for Key'd Trumpet.

<sup>20</sup> Albert Rice wies auf diese Ausgabe hin und ließ sich durch Fétis' Behauptungen irritieren; vgl. Albert R. Rice: *An Italian Translation of Eugène Roy's Method for Keyed Trumpet*, in: *Historic Brass Society Journal* 18 (2006), S. 41–45.



**Schluss** Die Auflistung zeigt, dass vergleichsweise wenige gedruckte Lehrwerke für Klappentrompete erhalten sind. Dabei handelt es sich – abgesehen von einer nicht gedruckten umfangreichen Schule – nur um Teilkapitel aus Trompetenschulen für verschiedene Formen des Instruments oder Teile von Publikationsserien, die zudem jeweils nur zwei bis zwanzig Seiten umfassen. Die zu ihrer Zeit wohl bedeutendste Schule ist diejenige des flageolet-Virtuosen Eugène Roy, die eine an sich ungenügende Adaptierung einer Schule für Klappenflügelhorn auf die Klappentrompete ist.

Dienen nun die historischen Schulen für einen Unterricht auf der Klappentrompete heute, insbesondere im Hinblick auf die Interpretation der Konzerte von Haydn und Hummel?

Primär muss die Klappentrompete als chromatisierte Variante der klassischen Naturtrompete verstanden und erlernt werden, was durchaus mit den Naturtrompetenteilen von Roy und Araldi geschehen kann. Damit sollten die Orchesterpartien der Zeit gespielt werden, etwa die Orchestertrompeten in Haydns Trompetenkonzert.



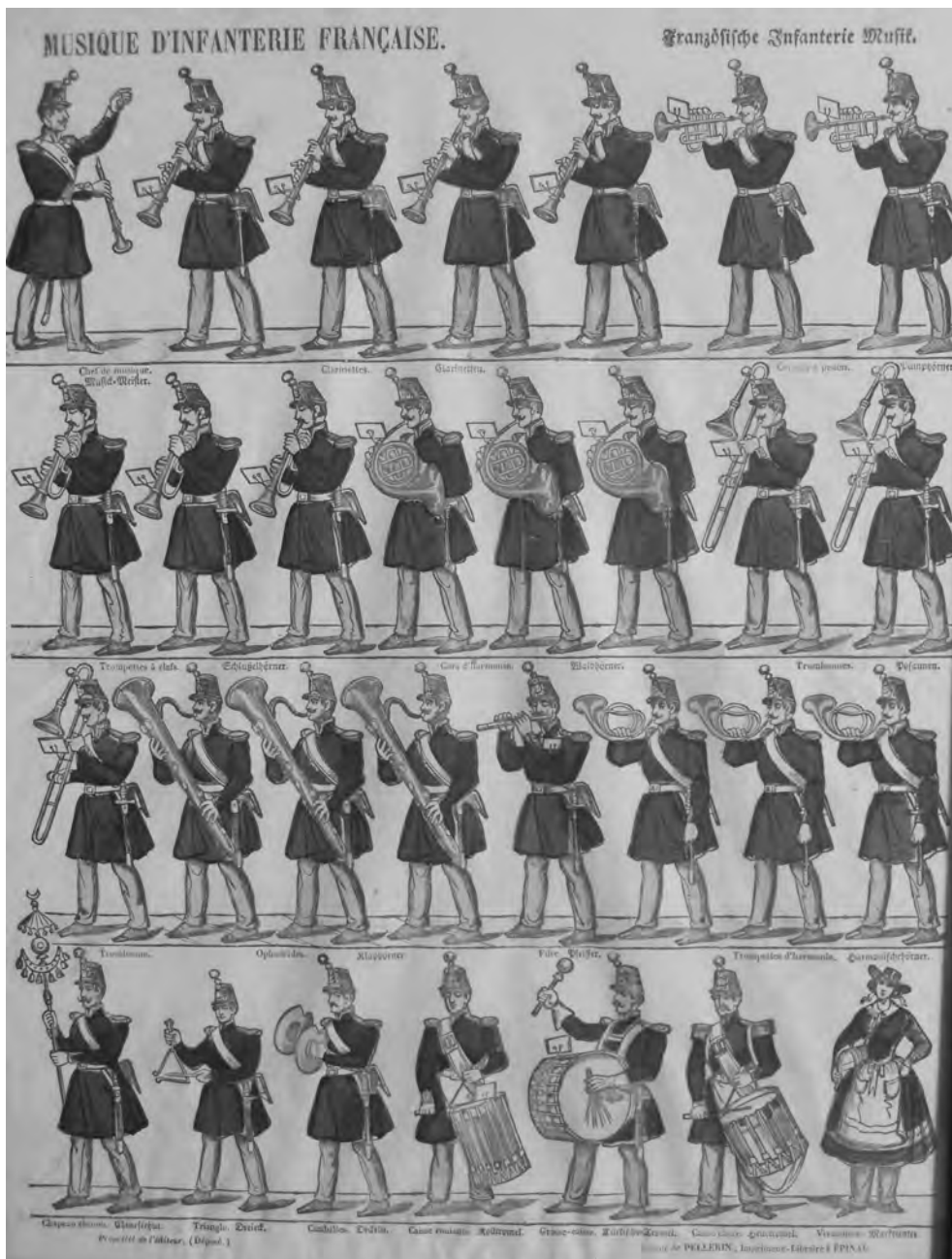


ABBILDUNG 11 Links- oder rechtsgriffig? Anordnungsmöglichkeiten der Hebel für die Bedienung der Klappen. Im Unterschied zum Klappenflügelhorn werden Klappentrompeten immer nur mit einer Hand bedient.



oben und rechte Seite:

ABBILDUNG 12 Stich von Pellerin, Mitte 19. Jahrhundert. Die drei »Trompettes à clefs/Schlüsselhörner« (in der großen Abbildung auf der rechten Seite in der zweiten Reihe links) halten die Instrumente vertikal und greifen mit rechts.



Danach ist der Schritt zu den Solokonzerten von Kozeluch, Haydn und Hummel eigentlich nicht mehr groß. Die historischen Schulen dienen aber aus den dargestellten Gründen nicht zur Vorbereitung dieser Werke etwa in stilistischen Fragen und bei klappenspezifischen Problemen wie Intonation, Ansprache und Klangausgleich. Da Studierende heute auf einem fremden Instrument wie der Klappentrompete in der Regel zunächst tonleiterartige Übungen benötigen, können die historischen Schulen jedoch auch hier-

für herangezogen werden (anstatt die Übungen von Clarke oder Vizzutti auf dem historischen Instrument zu spielen, wie dies mitunter geschieht).

Der Weg heutiger Bläser/innen zum Klappenflügelhorn ist hingegen direkter, da jenes die Rohrlänge der heutigen Trompete besitzt. Zur Vorbereitung auf den Widerstand des Instruments diene allenfalls das heutige Flügelhorn.

Die Kenntnis der Geschichte der Klappentrompete kann auf diese Weise für die heutige Praxis des Instruments ihren Beitrag leisten. Insbesondere lehrt sie uns dies: Das Instrument war nie ausgereift und wird diesen Aspekt des Imperfekten aufgrund seiner Konzeption auch behalten.

### **Exkurs:** Die Haltung der Klappentrompete

In keiner der Schulen wird die Haltung der Klappentrompete thematisiert und bisher waren keine Bilder von spielenden Klappentrompetern bekannt. Wir sprechen heute von linksgriffigen und rechtsgriffigen Instrumenten. Es gibt jedoch vier Möglichkeiten, die Bedienung der Klappen zu bauen (Abbildung 11). Die Löcher bleiben dabei immer am selben Ort:

1. Die häufigste Form: Bedienung der Hebel auf dem Hauptrohr, der Achse Mundrohr-Schallstück. Klappen oben, wenn das Gegenrohr rechts vom Spieler liegt. In allen Schulen ist diese Form abgebildet und die Mehrzahl der erhaltenen Trompeten ist so angeordnet.

2. Bei manchen, besonders italienischen Trompeten sind die Hebel auf der andern Seite des Bechers montiert: Wenn sie oben liegen sollen, liegt das Gegenrohr links vom Spieler.

Die 3. Möglichkeit wird von einzelnen historischen und von fast allen der neuen Klappentrompeten gewählt: Bedienung der Hebel vom Gegenrohr aus, rechts bedient.

4. Auch das Umgekehrte ist möglich: Bedienung der Hebel auf dem Gegenrohr, links bedient.

Ein bisher nicht beachteter kolorierter Stich einer französischen Infanteriemusik von Pellerin ist das einzige mir bekannte Bild einer Klappentrompete mit Spieler (Abbildung 12. Den Hinweis verdanke ich Konrad Burri. Reproduktion mit dessen freundlicher Erlaubnis). Die Spieler der *trompettes à clefs* haben eindeutig Trompeten und nicht etwa Klappenflügelhörner und halten sie vertikal, wobei die linke Hand hält, derweil die Rechte die Hebel bedient. Heute halten wir diese Instrumente horizontal und greifen mit links. Auch wenn die Stiche von Pellerin nicht im Detail die Realität abbilden, dürfte diese Haltung der Klappentrompeten kaum frei erfunden sein. Je nach Bauweise des Instruments ist diese Haltung zudem nicht nur praktischer, sondern auch historisch einschichtiger.

Roland Callmar

## Die chromatisierten Blechblasinstrumente und ihre Ensembles mit Schwerpunkt auf der Zeit um 1770 bis um 1830

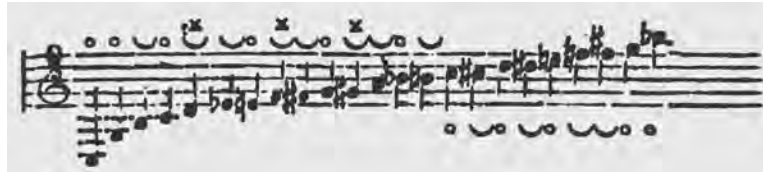
### 1. Die chromatisierten Blechblasinstrumente

a. Die Verlängerung der Luftsäule durch Handstopfen Bei der Technik des Stopfens wird die Hand in den Schalltrichter eingeführt und so die Luftsäule verlängert. Dadurch wird ein gegebener Naturton nach unten transponiert, und zwar, wegen der geringen Größe des Trompetenschallstückes, um maximal einen Ganzton (Abbildung 1).<sup>1</sup> Je weiter sich hierbei die Hand im Schallstück befindet, desto tiefer wird der Ton, aber desto größer auch der Klangunterschied zu den nicht gestopften Tönen.

Die Entstehung der Stopftechnik auf dem Horn Die erste Publikation über die Stopftechnik war möglicherweise das 1764 gedruckte *Essai* von Valentin Roeser (geboren um 1735, gestorben um 1804).<sup>2</sup> Dieser wurde in Deutschland geboren und zog 1762 nach Paris. Ihm zufolge waren die Töne h, fis', a', h', cis" (also nur Halbtöne) gut zum Stopfen («par le moyen de la main») geeignet. Laut seiner eigenen Aussage diskutierte er 1754 mit Johann Stamitz in Paris die Spielweise des Naturhorns.<sup>3</sup>

Die erste Quelle, welche die Erfindung der Stopftechnik auf dem Horn direkt mit Anton Joseph Hampel in Dresden verbindet, scheint die Schule von Heinrich Domnich (1767–1844) zu sein.<sup>4</sup> Domnich wurde in Würzburg als Sohn eines Hornisten geboren und erhielt Unterricht von Giovanni Punto (Pseudonym für Johann Vaclav Stich), der seinerseits ein Schüler Hampels war. Laut Domnich kam Hampel in Dresden auf die Idee des Handstopfens, als er versuchte, mit einem Stück Baumwolle einen gedämpften Klang zu erzielen, ohne hierbei die Tonhöhe zu verändern. Dies gelang ihm nicht. Stattdessen entdeckte er, dass er durch das Stopfen die Lücken in der Naturtonreihe füllen konnte. Dadurch entstand ein chromatisiertes Naturhorn.<sup>5</sup> Gleichzeitig entwickelte man um 1753 eine neue Generation von Hörnern, die sogenannten Inventions-

- 1 Karl Bagans: Über die Trompete in ihrer heutigen Anwendbarkeit im Orchester, mit einem Rückblick auf die frühere Behandlungsart derselben, in: *Berliner AMZ* 6 (1829), S. 337–341 und 392, hier S. 338.
- 2 Valentin Roeser: *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*, Paris 1764.
- 3 Ebd., S. 19. Siehe auch Reine Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia från mitten av 1500-talet till mitten av 1800-talet med särskild hänsyn till perioden 1740–1830*, 2 Bde., Diss. Göteborg 1988, S. 489–490.
- 4 Heinrich Domnich: *Méthode de premier et second cor*, Paris [um 1808], Nachdruck Genf 1974, S. 3.
- 5 Reginald Morley-Pegge: *The French Horn*, London/New York 1960, 2. Ausg. 1973, S. 86–90 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 489–490.



**ABBILDUNG 1** Stopftabelle des deutschen Stopftrompetenvirtuosen Karl Bagans im Jahr 1829. Kreise = Naturton, Halbkreis = gestopfter Ton, Kreuz und Halbkreis = gestopfter Ton, der aber schwer rein zu intonieren beziehungsweise schwer frei anzublasen ist; ein Naturton muss vorangehen.

hörner mit einsetzbarem Stimmzug statt aufsetzbarem Stimmbogen; laut Gerber wurden die ersten Instrumente dieser Art von Werner in Dresden gebaut.<sup>6</sup> In München aber verfertigte J. Ph. Schöller schon 1753 ein »neu jnventierte[s] Waldhorn« mit sechs Einsteckbögen.<sup>7</sup> Die grundlegende Veränderung zwischen dem von Leich[n]amschneider um 1700 entwickelten »neue[n] Jägerhorn«<sup>8</sup> und dem »Inventionshorn« besteht darin, dass die Aufsteckbögen, die vorher zwischen dem Mundstück und dem Mundrohr angebracht wurden, jetzt als Einsteckbögen im Verlauf der Rohrlänge des Instruments eingesteckt wurden. So wurde das Instrument stabiler und konnte zusätzlich stufenlos gestimmt werden, was bislang nicht der Fall war. Auch befand sich das Inventionshorn dadurch näher am Spieler, eine Haltung, die das Stopfen sicher ein wenig einfacher machte. Dass diese neue Instrumentenentwicklung mit den nicht datierten Experimenten Hampels etwas zu tun hat, scheint logisch und bestätigt die allgemein verbreitete Annahme, Hampel habe die Stopftechnik um 1750 erfunden. Jean-Joseph Rodolphe arbeitete möglicherweise gleichzeitig daran.<sup>9</sup> Der in Straßburg um 1730 geborene Rodolphe war 1760 bis 1766 Hornist in Stuttgart und wurde 1766 im Orchester des Prinzen Conti in Paris angestellt. Sein erster Soloauftritt anlässlich der berühmten Konzertserie »Concerts spirituels« fand am 10. April 1764 statt.<sup>10</sup> Aber schon zwischen 1754 und 1760,

6 Ernst Ludwig Gerber: Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790–1792, Bd. 2, Sp. 549, sowie Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1812–14, Neudruck hg. von Othmar Wessely, Graz 1966, Bd. 2, Sp. 493 und Bd. 4, Sp. 551.

7 »[...] neu jnventierte[s] Waldhorn, so Aus 6 Thonn zublasen, und einen gefütterten Casten«; nach Hans-Joachim Nösselt: Ein ältest Orchester 1530–1980: 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester, München 1980, S. 95; siehe auch Reginald Morley-Pegge, Frank Hawkins und Richard Merewether: Horn, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 8, S. 697–712, hier S. 707.

8 Die eigentliche Neuigkeit bestand darin, dass das »neue Jägerhorn« kürzer gebaut und mit »dop[p]elten neue[n] Krumbögen« für tiefere Stimmungen geliefert wurde. Dieser Name ist auf einer Rechnung aus Kremsmünster von 1703 zu finden. Zit. nach Morley-Pegge: The French Horn, S. 20 und Dahlqvist: Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia, S. 488.

9 Morley-Pegge: The French Horn, S. 89.

10 Dahlqvist: Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia, S. 490.



während seines Dienstes im Orchester Herzog Philipps in Parma, trat er mehrmals mit gestopften Tönen solistisch hervor.<sup>11</sup> Andere berühmte Solisten in den 1770er-Jahren waren Joseph Leutgeb, Giovanni Punto, Spandau, Carl T[h]ürschmidt und Johann Palsa. Außer Punto waren alle schon vor 1774 in Paris solistisch mit dem Inventionshorn aufgetreten.<sup>12</sup> Es scheint, dass die Stopftechnik allmählich in den 50er-Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland verbreitet wurde, schon in den 60er-Jahren bei den deutschen Hornisten ziemlich bekannt war und gegen Mitte der 1760er-Jahre in Paris angewendet wurde.

**Die Erfindung der Inventionstrompete** Im Jahr 1780 schrieb Jean-Benjamin de La Borde (1734–1794) in seinem *Essai sur la Musique*, dass in Paris Kurztrompeten mit mehreren Einsteckbögen schon während der 1770er-Jahre hergestellt wurden.<sup>13</sup> Der im Jahr 1772 in Paris erschienene *Diapason général de tous les Instruments à vent* von Louis-Joseph Francœur (1738–1804) berichtet aber nur über die »alte« Trompete mit Aufsteckbögen (verglichen mit dem alten, vor 1750 entstandenen Horn)<sup>14</sup> und kannte die neuere Inventionstrompete noch nicht. Die Inventionstrompete wurde also zwischen 1772 und 1780 erfunden oder zumindest dann in Paris bekannt. Eine Quelle aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt vom französischen Trompeter und Lehrer am Konservatorium in Paris, Dauverné. Dieser schreibt, dass die Inventionstrompete aus Deutschland kam,<sup>15</sup> und zwar um 1770 mit den Brüdern Braun, die an der *Académie royale de musique* in Paris angestellt waren. Er gibt weder über den Herstellungsort der Trompeten noch über die Herkunft der Brüder Auskunft. Tatsächlich wurden zwei Brüder mit den Namen Braun im Jahr 1774 an der Pariser Oper angestellt, um in der Oper *Sabinus* zwei ausdrücklich

11 Morley-Pegge: *The French Horn*, S. 89.

12 Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 490.

13 »Toutes les fois qu'on le veut employer dans les tons au-dessous du ton de mi, il faut y ajouter des tons, c'est-à-dire, allonger l'instrument comme on ferait des anciens Cors. On fait actuellement des Trompetes [sic] avec des coulisses dans le genre des nouveaux Cors, ce qui les rend plus faciles à être employés dans les orchestres.« Jean-Benjamin de Laborde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, Teil I, S. 277.

14 »[...] en y ajoutant des Tons comme on le fait aux anciens Cors.« Louis-Joseph Francœur: *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris 1772 (Nachdruck Genf 1972), S. 62.

15 »Ce n'est que vers 1770 qu'on se servit en France de Trompettes à peu près perfectionnées (c'est-à-dire avec corps de rechange) que les frères Braun, habiles Trompettistes attachés à l'Académie royale de musique, apportèrent à [sic] l'Allemagne; [...] on commença à faire des Trompettes à coulisse«; François Georges Auguste Dauverné: *Méthode pour la trompette précédée d'un précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris 1857 (Nachdruck Paris 1991), Chapitre II, S. xx. Hier gibt die Präposition »à l'Allemagne« eine mehrdeutige Interpretationsgrundlage. Wir gehen jedoch auf Grund der allgemeinen Entwicklungen davon aus, dass es sich um einen Schreibfehler handelt und es d'Allemagne statt à l'Allemagne heißen sollte.

vom Komponisten Gossec in Auftrag gegebene, verschieden gestimmte (Inventions-) Trompeten zu spielen.<sup>16</sup> Es handelt sich wahrscheinlich um die von Dauverné erwähnten Brüder. In den Listen erscheinen die beiden nicht nur als Trompeter, sondern auch als Hornisten, wobei hier vielleicht eine Verwechslung wegen des Stopfens vorliegt.<sup>17</sup> Sicher ist aber, dass der ältere Bruder, Andreas/André, sich mit der Zeit als Posaunist durchsetzte. Er schrieb nämlich das erste Lehrwerk für Posaune, welches um 1795 in Paris gedruckt wurde.<sup>18</sup> Laut Roy (siehe unten) wurden in Deutschland Trompeten »in der Form eines kleinen Horns« nach 1800 gespielt. Vielleicht waren diese jedoch bereits im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in den Händen der Brüder Braun?

Über die Form der verwendeten Inventionstrompeten finden wir sonst nur wenig Auskunft. Sie wurden möglicherweise zur gleichen Zeit hergestellt. Wahrscheinlich handelt es sich hier vorwiegend um die gerade, kurzwindige Form. Die Inventionstrompeten, die Tuerlinckx schon zu Beginn der 1780er-Jahre verkaufte (siehe unten), waren wahrscheinlich in dieser Form. Der erste bekannte Hinweis auf eine hergestellte oder verkaufte Inventionstrompete mit gebogener Form, außer der unten beschriebenen Inventionstrompete von Wöggel, stammt ebenfalls von Tuerlinckx, und zwar aus dem Jahr 1802.<sup>19</sup> Möglicherweise kam die gebogene Trompete auch im Blasorchester der Französischen Revolution zum Einsatz. So enthält die laut Kastner am 30. Juli 1795 in den Statuten des Pariser Konservatoriums eingetragene Besetzungsliste für große Nationalfeierstage nach den vier »Trompettes« auch zwei »tubæ corvæ« sowie zwei »buccins«. Welches Instrument könnte mit der lateinischen Bezeichnung »tubæ corvæ« gemeint sein? Erstens

- 16 Bei der Uraufführung vom 4. Dezember 1773 auf der Hochzeit des Grafen von Artois (später König Charles X.) in Versailles sah die Besetzung nur eine D-Trompete (einzelne Nummern zwei D-Trompeten) und keine Posaunen vor. Die Aufführung vom 21. Februar 1774 in der Pariser Oper wurde zusätzlich mit Trompeten »dans différents tons«, sowie drei Posaunen ausgestaltet, wo die Brüder Braun zusammen mit »le transylvain Lowitz« auch die Posaunenstimmen spielten. In der überlieferten Partitur ist nur die erste Version eingetragen (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms 1429). Vgl. *Revue musicale* 5 (1831) S. 222, sowie Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 490.
- 17 Der ältere Bruder (Andreas/André) wohnte 1785 an der Adresse »Rue Mont-Marne, vis-à-vis le café Dauphin«, und »Braunn le jeune« (Johann Christoph/Jean-Christoph) wohnte an der »Rue de Richelieu«. Beide waren als Hornisten sowie Trompeter eingetragen, der ältere Bruder war auch an der »Opéra« angestellt. Vgl. *Tablettes de Renommé des musiciens ... pour servir à l'Almanach-Dauphin*, Paris 1785. Für die Information danke ich Edward H. Tarr.
- 18 Siehe Howard Weiner: André Braun's *Gamme et Méthode pour les Trombones* revisited, in: *Historic Brass Society Journal* 11 (1999), S. 93–106. Laut Weiner gab es noch einen Braun, nämlich Johann Friedrich/Jean-Frédéric. Leider ist über ihn nicht mehr bekannt. Siehe auch Raymond Lapie: The Braun Brothers [...], in: *International Trombone Association Journal* 21 (1995).
- 19 Tuerlinckx verkaufte 1802 »een cromme Trompet met alle toonen«; Raymond Van Aerde: Les Tuerlinckx, luthiers à Malines, monographische Nummer des *Bulletin du Circle Archéologique, Littéraire & Artistique de Malines* 24 (1914), S. 186.



könnte es sich um ein in Frankreich von der Form her bisher unbekanntes Instrument handeln, die gebogene Trompete, in späteren Quellen »trompette courbée« genannt. Zweitens könnte mit dieser altmodischen Bezeichnung auf einen Nachbau des altertümlichen, von den Römern als Kriegs- und Prozessionsinstrument verwendeten Instrumentes hingewiesen werden. Tatsächlich findet sich bei den Franzosen zu dieser Zeit des Neubeginns ein reges Interesse für die Blasinstrumente der Antike und deren Symbolwert in den Prozessionen. Man findet ein halbes Jahrhundert später noch ziemlich genaue Instrumentenbeschreibungen zu diesem Thema.<sup>20</sup>

Ein anderes deutsches Duo, welches zur gleichen Zeit mit Inventionstrompeten in ganz Europa solistisch auftrat, bestand aus Johannes Peschko und Lorenz Merkl. Dass Merkl auf der Inventionstrompete spielte, wird zwar erst im Jahr 1785 in Stockholm erwähnt, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass er sie schon vor seiner Ankunft in Schweden im Jahr 1782 besaß. Möglicherweise spielten beide bereits 1780 auf Inventionstrompeten, als sie für kürzere Zeit im Esterházy-Orchester unter der Leitung von Joseph Haydn engagiert waren. Merkl war von 1775 bis 1778 an der Bamberger Hofkapelle angestellt. Die Inventionstrompete war zu diesem Zeitpunkt vielleicht schon in seinem Besitz. Ob es einen Zusammenhang zwischen Braun, Merkl & Peschko und Bamberg gibt, muss noch erforscht werden.

Der von Junker und Schubart (siehe unten) erwähnte Erfinder der Inventionstrompete war einer der größten Solisten zu Ende des 18. Jahrhunderts, Michael Wöggel (geboren 1748 in Rastatt). Als Wöggel – laut Gerber – in Juli 1774 von einer Reise nach Paris heimkehrte, berichtete Joseph Aloys Schmittbaur über dessen neue »Inventionstrompete«.<sup>21</sup> Vielleicht hat Wöggel die gerade Inventionstrompete als einer der ersten in Paris gesehen und sie dann nach seinen Wünschen umbauen lassen. Oder waren es sogar Wöggel und Braun zusammen, die gemeinsam mit einem Pariser Instrumentenmacher den Anstoß zur Inventionstrompete in der Demi-lune-Form gaben? Die Brüder Braun scheinen ja auch mit gestopften Tönen gespielt zu haben und waren zur Zeit an der Oper in Paris engagiert (siehe oben). Gerber erwähnt die Zusammenarbeit Wöggels mit einem gewissen »Stein in Augsburg«.<sup>22</sup> Es fehlt jedoch jegliche Spur eines solchen Trompetenmachers oder Trompeters. Nur ein Klavierhersteller namens A. Stein ist dort nachweisbar. Vielleicht kamen aber die Brüder Braun aus der Gegend von Augsburg.

20 Siehe Georges Kastner: *Manuel général de musique militaire*, Paris 1848, S. 166 und Dauverné: *Méthode pour la trompette*, S. 22–23. Für den Hinweis danke ich Jean-François Madeuf.

21 Klaus W. Niemöller: J. A. Schmittbaurs Werke und seine Würdigung, in: Festschrift K. G. Fellerer, hg. von Heinrich Hüsch, Regensburg 1962, S. 377–390, hier S. 383, und Dahlqvist: *Bidrag till trumpetens och trumpetpelets historia*, S. 38.

22 Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 3, Sp. 107.

Die Entstehung der Stopftechnik auf der Trompete Die ersten Quellen, die über die Inventionstrompete als Stopftrompete (in der gebogenen Form) berichten, sind der Carl Ludwig Junker (1748–1797) zugeschriebene *Musikalische Almanach auf das Jahr 1782* und die 1783 bis 1785 entstandenen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von Christian Friedrich Daniel Schubart. Im *Musikalischen Almanach* ist zu lesen:

»Wöggel, Cammermusik in Carlsruh, erfand die reformirte Trompete. Seine Erfindung bestand darinnen, daß er die Trompete etwas niederwärts bog, und die Aufsätze an der Seite anbrachte, so daß er mit mehr Bequemlichkeit und Sicherheit, als der Cornuist durch die Hand in dem Becher, die Schatten in seinem Gemälde auftragen kann.«<sup>23</sup>

In der Frage des Erfinders war Schubart der gleichen Meinung.<sup>24</sup> Aus beiden Quellen geht klar hervor, dass Wöggels Trompete gebogen wurde, um das Stopfen mit der Hand zu erleichtern. Weiter wird im *Almanach* beschrieben, dass die Bögen auf der Seite des Instrumentes angebracht wurden.<sup>25</sup> Die Trompete Wöggels wurde also von Junker als »reformirte Trompete« benannt. Schmittbaur aber bezeichnete sie 1774 neben »reformirte Trompete«<sup>26</sup> auch als »Inventionstrompete«<sup>27</sup>. Die Bezeichnung »Demi-lune« scheint jedoch erst ab den 1820er-Jahren in Gebrauch gekommen zu sein, obwohl die von Wöggel entwickelte, sogenannte »reformierte Trompete« oder »Inventionstrompete« die erste Form der Demi-lune darstellt.<sup>28</sup>

Die ersten schriftlichen Belege über eine hergestellte oder verkaufte Inventionstrompete stammen aber weder aus Paris noch aus Deutschland, sondern aus dem flämischen Ort Mechelen (auf französisch Malines), wo die Firma Tuerlinckx schon 1782 Bestellungen für Inventionstrompeten aus eigener oder in Auftragsherstellung annahm. Sie verkaufte 1784 das erste aufgelistete Exemplar einer geraden Inventionstrompete. Ein Jahr später folgten zwei weitere Exemplare.<sup>29</sup> 1787 wurde eine Trompete mit drei Bögen

23 Carl Ludwig Junker (zugeschr.): *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Alethinopel [Berlin?] 1782, S. 104.

24 »[Wöggel] fiel zuerst auf den glücklichen Einfall, die Trompete zu biegen, um in den Becher zu greifen und die Töne modificiren zu können.« Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 178.

25 Anthony Baines: *Brass Instruments, Their History and Development*, London 1976 (weitere Ausg. 1978 und 1980), S. 186 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 37.

26 In einem Brief vom 2. Dezember 1774; Niemöller: *J. A. Schmittbaurs Werke*, S. 383 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 38.

27 Im Jahresbericht von Schmittbaur 9. Juli 1774 berichtet er über »ein Concert für die Inventionstrompete«; siehe Niemöller: *J. A. Schmittbaurs Werke*, S. 383, sowie Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 38.

28 Siehe auch Junker: *Musikalischer Almanach*, S. 104, die Briefe von Schmittbaur im Jahr 1774, zit. in Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetspelets historia*, S. 38 und 336.

29 »Trompet ordinaire« und »dito juvenis« (Oktober 1784); »Twee trompetten invention« (18. Dezember

ausgeliefert. Im Jahr 1802 folgte die erste gebogene Trompete.<sup>30</sup> Die nicht von Tuerlinckx angefertigten Instrumente kamen wahrscheinlich zuerst aus Deutschland, dann auch aus Paris. In Deutschland selbst war August Friedrich (II) Krause der erste, der zu Beginn der 1790er-Jahre in Berlin Inventionstrompeten herstellte.<sup>31</sup> Er fertigte schon 1793 das älteste datierte Exemplar einer Inventionstrompete mit sieben Bögen an.<sup>32</sup> Auf dem Höhepunkt der Entwicklung in Deutschland verkauften 1825 B. Schott's Söhne in Mainz Inventionstrompeten mit 9 bis 10 Einsteckbögen oder mit 6 bis 7 Aufsteckbögen sowie Bassinventionstrompeten in F mit drei (Aufsteck-)Bögen.<sup>33</sup>

In den zivilen Orchestern wurden wahrscheinlich vor allem die geraden Inventionstrompeten gespielt, denn in der klassischen sinfonischen Literatur sind gestopfte Töne eher selten. In der Militärmusik hingegen setzte man sehr früh möglichst viele chromatisierte Trompeten ein. Auch die solistische Rolle der chromatisierten Trompete wurde hier sehr gefördert. Die Demi-lune-Form sowie die Zirkulärform wurden wahrscheinlich eher in der Militärmusik als im Sinfonie- oder Opernorchester eingesetzt.

In den Militärmusiksammlungen in Stockholm tauchen kurze chromatisierte Trompetensolos (Abbildung 2) mitten in einer Suite auf. Solche Stimmen sind in den übrigen Sätzen nur mit Naturtönen geschrieben und könnten wohl die Aufgabe der »Trompette d'harmonie« bezeichnen. Wann genau die Zirkulärtrompete auftauchte, ist bis jetzt nicht feststellbar. Möglicherweise spielten sie die Brüder Braun schon 1774 oder kurz danach in Paris. Diese wurden als Trompeter und Hornisten in die Akten aufgenommen, was wahrscheinlich aufgrund der oben genannten Verwechslungsmöglichkeit wegen des Stopfens geschah. Die ersten geschriebenen Belege hierüber stammen aus den Schulen von Eugène Roy (1824) und Cam (1825). Roy berichtet von der Verwendung von Trompeten »in der Form eines kleinen Horns« in Deutschland in den zwei ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, was Cam ein Jahr später bestätigt und weiter erklärt, dass ein solches Instrument jetzt unter dem Name »Cornet« (Kornett) geführt wird.<sup>34</sup> Sicher ist, dass sie von 1820 bis 1826 von Dauverné selbst im Pariser Opernorchester eingesetzt wurde. Dauverné behauptet in seiner Schule aber, dass sie dann nicht mehr eingesetzt

1785). Van Aerde: *Les Tuerlinckx*, S. 174–176, zit. in Baines: *Brass Instruments*, S. 186 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpet och trumpetspelets historia*, S. 39–40.

30 Van Aerde: *Les Tuerlinckx*, S. 186: »een cromme trompet met alle toonen« (1802).

31 Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 3, Sp. 107.

32 Sie ist in der Leipziger Universitätssammlung zu finden, Lpg/UL 1829. Die Bezeichnungen einzelner Instrumente stammen aus Roland Callmar: *Die chromatisierte Trompete. Die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete, 1750–1850*, Diplomarbeit Basel 2003.

33 Dahlqvist: *Bidrag till trumpet och trumpetspelets historia*, S. 40 und Baines: *Brass Instruments*, S. 186.

34 Eugène Roy: *Méthode de Trompette sans Clef et avec Clefs*, Mainz 1824, Nachdruck Vuarmarens 2009, S. 2 und Cam (Vorname unbekannt): *Méthode de trompette d'harmonie, trompette à clefs dans tous les tons, et de cornet*, Paris/Lyon [um 1825], S. 5.

ABBILDUNG 2 Abschrift vom 11. Satz einer Suite von Johann Heinrich Walch, hier die 1. Trompete mit einem kurzen chromatisierten Solo

Trompetto 1mo

**Suite**  
Satz Nr. 11 v. Walch

wurden,<sup>35</sup> wobei in den Akten über die Trompete von »Courtois frères« in der Pariser Sammlung steht, dass sie 1826 bis 1832 vom Trompeter Legros verwendet worden war.<sup>36</sup> Auch in Deutschland wurde sie bis mindestens 1830 eingesetzt.<sup>37</sup>

Ab Mitte der 1830er-Jahre wurden in Frankreich die beiden gebogenen Typen aber allmählich durch gerade Instrumente ersetzt.<sup>38</sup> Das Stopfen auf der Trompete war um

35 Dauverné: *Méthode pour la trompette*, S. 55.

36 Par/MIE. 629.

37 Bagans: *Über die Trompete*, S. 341 und 392, sowie August Sundelin: *Die Instrumentierung für sämtliche Militär-Musik-Chöre*, Berlin 1828, und *Die Instrumentierung für das Orchester*, Berlin 1828.

38 Der Schule von Kresser (Vorname unbekannt) kann man entnehmen: »On en a fait en demilune, et de rondes assez semblables au cor. Ce dernier modèle offrait plus de facilité dans l'exécution quand on voulait employer la main dans la [sic] pavillon; néanmoins on est revenue [sic] à la forme primitive; aujourd'hui toutes les Trompettes sont droites«; Kresser: *Méthode complète pour la Trompette d'Harmonie*, suivie d'une notice sur le Cornet, Paris [um 1836/38], S. 3.

1844 laut Berlioz im Orchester nicht mehr akzeptabel,<sup>39</sup> wobei es bei Schumann bis spätestens um 1841 noch eingesetzt wurde.<sup>40</sup> In drei Ventiltrompetenschulen aus Paris (publiziert 1834, 1835 und um 1845) wird jedoch das Stopfen als Alternative zu den Ventilen gelehrt.<sup>41</sup> In Deutschland wurde die Stopftechnik bei den »königlich Preußischen Postillionen« sogar 1854 immer noch gelehrt.<sup>42</sup> In der Schweiz, die damals immer noch stark unter dem Einfluss Frankreichs stand, wurden ab circa 1835 zunehmend Ventilinstrumente für die Armee hergestellt.<sup>43</sup> Schließlich wurden auch die offiziellen militärischen Richtlinien des Signal- und Musikwesens, die sogenannte »Eidgenössische Trompeter-Ordonnanz« von 1840, ausschließlich für Ventiltrompeten konzipiert.<sup>44</sup>

Ob die Klappen- und die Stopftrompete zusammen in einer Militärmusik gespielt wurden, war bis jetzt nicht festzustellen. In der deutschen Militärmusiktradition wurden, ganz anders als im Nachbarland Österreich, eher die Klappenhörner mit den Stopftrompeten eingesetzt. Dort hatte die Klappentrompete in der Harmoniemusik-formation einen festen Platz erhalten und wurde, laut dem Musiktheoretiker Swoboda,<sup>45</sup> auch in der Infanteriemusik übernommen. Dudgeon bestätigt dies und erklärt weiter, dass die konservativen Harmoniemusiktraditionen Österreichs erst erneuert wurden, als das Klappenhorn von den Ventilinstrumenten ersetzt worden war.<sup>46</sup> In den österreichischen Militärmusiken gab es tatsächlich zu Beginn der 1820er-Jahre Stücke mit bis zu vier chromatisierten (Klappen?-)Trompetenstimmen zusätzlich zu den üblichen (Stopf?-)

39 Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris 1844, S. 187.

40 In einem Brief an Mendelssohn vom 22. Oktober 1841 schreibt er über den »erkälteten Klang der gestopften Trompeten und Hörner«; nach Karl Storck: *The Letters of Robert Schumann*, London, 1907, S. 249.

41 L. Dufrène: *Grande Méthode Raisonné de Cornet-Trompette à Piston*, Paris [um 1834]; Ange Lagoanère: *Méthode complète de cornet-trompette à pistons*, Paris [um 1835] und A. Lechner: *Méthode de Cornet-trompette à pistons*, Paris [um 1845]; siehe dazu Friedrich Anzenberger: Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880, Diss. Wien 1989, S. 61; Zusammenfassung in Friedrich Anzenberger: *Naturtrompetenschulen im 19. Jahrhundert*, in: *Kongreßbericht Abony/Ungarn 1994*, hg. von Wolfgang Suppan, Tutzing 1996 (*Alta Musica*, Bd. 18), S. 59–79, sowie in englischer Sprache in: *Historic Brass Society Journal* 5 (1993) und 6 (1994).

42 Anleitung zum Trompeteblasen für die königlich Preußischen Postillione, Berlin 41854.

43 Die Gebrüder Hirsbrunner lieferten zwischen 1835 und 1840 ins Zeughaus in Bern 120 Ventiltrompeten »mit Culißen in F nebst D und Dis Bogen und Mundstücken für 31 alte Franken pro Stück«; Walter Biber: *Von der Bläsermusik zum Blasorchester: Geschichte der Militärmusik in der Schweiz*, Luzern 1995, S. 104.

44 Die eidgenössische Trompeter-Ordonnanz aus dem Jahr 1840 war die erste, die ausschließlich Ventilinstrumente mit der folgenden Besetzung erwähnte: Primtrompeten in Dis mit 3 Ventilen und Basstrompeten in Dis mit 2 und 3 Ventilen; Biber: *Von der Bläsermusik zum Blasorchester*, S. 104.

45 Anton Swoboda: *Instrumentierungslehre*, Wien 1827, zit. nach Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpet-spelets historia*, S. 402.

46 Ralph Thomas Dudgeon: *The keyed bugle*, Metuchen 1993, S. 36.

Trompetenstimmen. In Böhmen und Mähren waren die Klappentrompeten auch schon früh sehr beliebt, einige Solostücke aus dieser Gegend sind heute noch überliefert. Dass Klappentrompeten in diesen Regionen in Kleinformaten bei Fanfaren und Aufzügen zusammen mit anderen Naturtrompeten eingesetzt wurden, ist auch vielfach belegt.<sup>47</sup>

b. Verkürzung der Luftsäule durch Löcher: Klappentrompete Entlang des Korpus einer Klappentrompete befinden sich mit Klappen verdeckte Löcher. Beim Öffnen dieser Löcher (vom Schallstück aus, der Reihe nach) wird die Luftsäule progressiv verkürzt, und gegebene Naturtöne werden nach oben transponiert. Hierbei entsteht jedoch ein Klangunterschied zwischen den reinen Naturtönen und solchen mit einem offenen Loch. Den Entwurf einer geraden Klappentrompete machte um 1500 kein Geringerer als Leonardo da Vinci.<sup>48</sup> Sein Instrument war allerdings eher ein Kuriosum. Viel realistischer schienen die Ideen Marin Mersennes zu sein, der 1636 in seiner *Harmonie Universelle* drei Vorschläge zur Chromatisierung der Naturtrompete macht. Der beste Ausweg aus dem Dilemma sei, die Trompete, ähnlich wie den Serpent, mit Löchern auszustatten.<sup>49</sup> Diese Idee wurde jedoch während eineinhalb Jahrhunderten nicht umgesetzt. Die heutige Forschung schreibt den ersten Chromatisierungsversuch auf einem Blechblasinstrument Ferdinand Kölbl zu. Sein Instrument, eine Art Waldhorn, wurde in St. Petersburg entwickelt und zum ersten Mal 1766 vorgeführt, wie der Zeitzeuge Jakob Stählin (1709–1785) berichtet.<sup>50</sup> In Ermangelung einer Abbildung des Instrumentes wurde die Beschreibung Stählins aus dem Jahr 1770 von Musikforschern zunächst so interpretiert, dass die Chromatisierung durch ein mit Klappen versehenes Lochsystem funktionierte.<sup>51</sup> Doch hier scheint 1999 ein wichtiger Durchbruch in der Forschung stattgefunden zu haben. In Russland hat der Forscher Alexander Stepanov nämlich unter nachgelassenen Papieren mehrere Zeichnungen von Köbls Instrument gefunden und diese 1999 in

47 Siehe Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Kapitel 4.1.

48 Emmanuel Winternitz: *Keyboards for wind instruments invented by Leonardo da Vinci*, in: *Aspects of medieval and renaissance music*. Festschrift Gustave Reese, hg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 887.

49 »[...] il serait plus expédiant de faire des trous à leurs branches comme l'on en fait au serpent [...]«; Marin Mersenne: *Harmonie universelle*, Paris 1636, Nachdruck Paris 1963, Bd. 3, S. 259.

50 »[...] mit mehr in einander geschlungenen Zirkeln, einer daran fortlaufenden Queer-Röhre in der Mitten, und einem andern parallelen mit Griff-Klappen vor vorne bey der Mündung versehen, die sonst platt ausgedehnte grosse oder Schall-Öffnung aber wie eine offene halbe Kugel formirt ist, die zur Dämpfung des Schalls, und den vom der Erfinder so genannten Amor-Schall herauszubringen, mit einem Aufsatz einer einpassenden andern Halbkugel, an der etliche kleine Löcher umher offen gelassen sind, geschlossen werden kann.« Jakob von Stählin: *Nachrichten von der Musik in Russland*, Riga und Leipzig 1770, Neudruck Leipzig 1982, § 70, S. 176–177.

51 Zuerst richtiggestellt in Edward H. Tarr: *East meets West*, Stuyvesant NY 2003 (Bucina: *The Historic Brass Society Series*, Bd. 4).



einem russischen Musiklexikon veröffentlicht.<sup>52</sup> Danach wird Kölbels Amor-Schall, wie er selbst seine Art Waldhorn nannte, nicht wie bisher angenommen durch Löcher, sondern durch eine Art Ventilmechanismus chromatisiert. Nach Art der omnitonischen Hörner wies es mehrere eingebaute Einsteckbögen auf. Diese konnten während des Spiels durch Betätigung von sechs ventilartigen Drückern ein- und ausgeschaltet werden.<sup>53</sup> Weil ein solcher Mechanismus die Definition des Ventils erfüllt, könnte Kölbel als sein Erfinder bezeichnet werden, und zwar vor dem im Rückblick ebenfalls erfolglosen Clagget 1788<sup>54</sup> sowie vor Blümel und Stölzel (1811–1814),<sup>55</sup> denen man heute die endgültige Erfindung zuschreibt und auf die hier nicht weiter eingegangen wird.

Über die bisher unbekannten und etwa zur gleichen Zeit gemachten Ventilentwicklungen des schweizerischen Instrumentenmachers Hirsbrunner in Sumiswald<sup>56</sup> sowie die des dänischen Instrumentenmachers Fasting<sup>57</sup> in Kopenhagen werden erst zukünftige Forscher ausführlich berichten können.

Johann Ernst Altenburg berichtet um 1769 von einem Hoftrompeter Schwanitz aus Weimar, der mittels »eines kleinen ledernen Schiebers über der gedachten Oefnung [sic], das eingestrichene a und h vollkommen rein angeben konnte.«<sup>58</sup> Vor 1777 schrieb Schubart, dass er von einem »Dresdner Trompeter« gehört hatte, der als Erster auf die Idee kam, eine Trompete mit Klappen zu versehen. Doch war dieser Versuch laut Schubart vergebens, denn »der Trompetenton verschwand fast gänzlich, und man hörte nur hier und da noch Zwitterlaute von Trompeten- und Hoboetönen gezeugt.«<sup>59</sup> Während der 1780er-Jahre spielte der aus Thüringen stammende Ernst Kellner in Den Haag »eine

52 Alexander A. Stepanov: Kölbel, in: *Muzykal'nyj Peterburg: enciklopediceskij slovar'*, hg. von Anna L. Porfirjeva, Bd. 2, St. Petersburg 2000, S. 52–55; siehe auch Tarr: *East Meets West*, S. 14–17.

53 Es besteht kein Zweifel, dass die bisher angenommenen Klappen eine Art Ventile mit angehängten Röhren sind, siehe Tarr: *East Meets West*, S. 14–17.

54 Charles Clagget (1740–ca. 1795) patentierte 1788 die »C[h]romatic Trumpet and French Horn«; siehe auch Barra R. Boydell: Clagget, Charles, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed., hg. von Stanley Sadie, London 2001 [in der Folge als *New Grove* abgekürzt], Bd. 5, S. 888–889.

55 Philip Bate und Edward H. Tarr: Valve (i), in: *New Grove*, Bd. 26, S. 228–234, hier S. 230–231.

56 Erst in jüngster Zeit hat Sabine Klaus nachgewiesen, dass die Firma Hirsbrunner etwa gleichzeitig mit Blümel und Stölzel an einem Ventil arbeitete; Sabine K. Klaus: Outstanding trumpets, trombones, and horns in the musical instrument collection of the Historical Museum, Basel, in: *Historic Brass Society Journal* 12 (2000), S. 1–22, vor allem S. 5f. und 19f. Herbert Heyde ist aber der Meinung, die Erfindung sei nach der von Blümel und Stölzel entstanden (persönliche Mitteilung an Edward H. Tarr, 15. März 2002).

57 Siehe Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Liste der Instrumentenmacher, 53.

58 Johann Ernst Altenburg: *Versuch einer Anleitung [...]*, Halle 1795, S. 112, und Dahlqvist: *Bidrag till trumpet och trumpetspelets historia*, S. 72.

59 Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 310 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpet och trumpetspelets historia*, S. 71.



Trompete mit Tonlöchern«. <sup>60</sup> Der nächste aus der Reihe war Christoph Friedrich Nessmann, Gold- und Silberarbeiter aus Hamburg. Er spielte 1793 Ernst Ludwig Gerber auf einer »Inventionstrompete« vor. <sup>61</sup> Der Musikwissenschaftler Detlef Altenburg konnte vor 1976 eine Trompete des Hanauer Instrumentenmachers Johann Gottfried Haltenhof anspielen. Das von 1790 datierte Instrument war mit einem Loch versehen, wobei nicht sicher ist, ob dieses nicht später hinzugefügt wurde. <sup>62</sup>

Der erste Trompeter, der mit der Klappentrompete Erfolg hatte, war der Wiener Anton Weidinger (9. Juni 1766–20. September 1852). Laut einem Zeitungsinserat aus dem Jahr 1800 begann er 1793 mit seinen Versuchen. <sup>63</sup> Johann Leopold Kunerth versuchte 1808 in Wischau ebenfalls, seine Trompete durch Löcher zu chromatisieren. <sup>64</sup> Mit Hilfe einer Ahle bohrte er Löcher in seine Trompete und deckte diese mit Holzklappen ab. Später (vor 1811) brachte er eine mit sechs Löchern versehene Trompete zum Uhrmacher Pickl in Kremsier, um nunmehr Klappen aus Metall anfertigen zu lassen. <sup>65</sup> Einen ähnlichen, provisorischen Umbau erfuhr eine einwindige Langtrompete in F <sup>66</sup> des Prager Instrumentenbauers Johann Eduard Bauer aus dem Jahr 1817. <sup>67</sup> Sie wurde mit vier

<sup>60</sup> AMZ 17 (1815), Sp. 634 f.: »Der erste mir bekannte Versuch, die Tonleiter der Trompete durch Tonlöcher zu vervollständigen, scheint einem Deutschen oder Holländer zu gehören. Denn Hr. Ernst Kellner, ein geschickter Hornist unter unsers Königs Privatmusikern, hat mich und andere versichert, dass er vor seiner Hieherkunft, etwa vor dreissig Jahren, als Trompeter in Holland eine Trompete mit Tonlöchern gebraucht habe, von welcher ich aber jetzt keine weitere Nachricht erhalten kann; so dass ich auch nicht weiss, ob sie weiter bekannt oder irgendwo eingeführt worden ist. Hr. K. ist ein Thüringer.« Siehe auch Dahlqvist: *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia*, S. 74.

<sup>61</sup> Gerber: *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 3, Sp. 571 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia*, S. 73.

<sup>62</sup> Briefwechsel zwischen Detlef Altenburg und Reine Dahlqvist, 28. April 1976. Das Loch transponiert die Trompete eine Quarte höher und war nicht für Chromatisierung, sondern eher für die Intonation gedacht. Nach Edward H. Tarr liegt die Trompete im Historischen Museum, Frankfurt am Main, ist aber zur Zeit nicht zugänglich. Nach William Waterhouse gab es zwei Hersteller mit den Namen Johann Gottfried Haltenhof. Der eine verstarb 1783 und war sehr an der Erfindung des Inventionshorns beteiligt. Der andere wurde erst 1789 geboren. Trotzdem bestätigt Waterhouse die Datierung der Trompete auf 1790.

<sup>63</sup> Wiener Zeitung vom 22. März 1800, S. 916 und Dahlqvist: *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia*, S. 75 und vor allem Reine Dahlqvist: *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*, Nashville 1975, sowie Andreas Lindner: *Anton Weidinger*, Magisterarbeit Wien 1993. Mehr über Weidinger im Beitrag von Reine Dahlqvist im vorliegenden Band.

<sup>64</sup> Zu Johann Leopold Kunerth (1784–1865) siehe den Beitrag von Jaroslav Rouček im vorliegenden Band.

<sup>65</sup> J. Schaffer: *Der Erfinder der Klappentrompete*, in: *Wiener Theaterzeitung/Wiener Allgemeine Theaterzeitung* 43 (1850), S. 163.

<sup>66</sup> Beim genauen Ausmessen entpuppte sich das Instrument nicht als G-Instrument, wie es im Katalog steht, sondern als F-Instrument (1715 mm).

<sup>67</sup> Ber/MM 1063.

Klappen sowie zwei auf das Schallstück gelöteten Fingerhaltern versehen. Der Direktor des Prager Konservatoriums, Friedrich Dionys Weber (1766–1842), ließ vor 1819 ein Klappenhorn nach dem Vorbild einer »Trompete, welche mit einigen Tonlöchern, wie eine Flöte oder Oboe versehen war«, konstruieren. Einer seiner Schüler, Joseph Kail (1795–1871), konzertierte als Solist im Jahr 1819 auf dem Instrument, dessen Ton die Kritik als in allen Lagen homogen bezeichnete.<sup>68</sup> Die örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten legen einen Zusammenhang zwischen dem Experiment auf der Trompete Bauers und dem Klappenhorn Webers nahe.

In London hat es anscheinend einen eigenständigen Klappentrompetentypus gegeben, bei dem Trompeten mit dem 1810 von Haliday patentierten, auf Flügelhörnern angewandten Klappensystem ausgerüstet wurden.<sup>69</sup> Dieses System sah im Vergleich zur kontinentalen Klappentrompete größere Löcher, die beidhändig bedient wurden, eine im Ruhestand offen stehende Leitton-Klappe in der Nähe des Schallstückendes und eine nicht horizontale, sondern vertikale Haltung des Instruments vor. Die erste bekannte Trompete dieser Art wurde bereits zwei Jahre nach Halidays Patent von William Sandbach in London gebaut.<sup>70</sup> Zwei weitere Instrumente mit dieser Klappenordnung stammen von Joseph Greenhill, der zwischen 1824 und 1850 tätig war.<sup>71</sup> Eine »Trompete« in F mit vier Klappen von Richard Curtis, Glasgow, befindet sich im Museum von Brighton.<sup>72</sup> Hier handelt es sich jedoch wahrscheinlich um das von Johann Georg Schmidt um 1815 weiterentwickelte Klappenhorn mit einem um eine Quarte nach unten transponierenden Stimmzug. Er nannte es »The Regent's Bugle«. Langwill berichtet über eine Trompete mit sechs Klappen von Thomas Percival, London;<sup>73</sup> da sich dieses Instrument in einer von ihm nicht näher identifizierten Sammlung befindet (Muffet), lässt sich nichts über deren Form sagen.<sup>74</sup>

Die älteste erhaltene datierte Trompete mit einem Lochsystem stammt aus dem Jahr 1787 und wurde von William Shaw in London gebaut.<sup>75</sup> Das Lochsystem dieser Lang-

68 Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 3 (1819), Sp. 421–424, zit. nach Andreas Lindner: Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker in Wien von 1700 bis 1900. Quellenstudien im Archivbestand des Haus-, Hof- und Staatsarchives Wien, Tutzing, 2000 (Diss. Wien 1998). Siehe auch Edward H. Tarr: Die Trompete: ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1994.

69 Siehe auch den Beitrag von Sabine K. Klaus im vorliegenden Band.

70 Twi/RM 510.

71 Sto/MM 210 und Spa/UC.

72 Bri/MM 100470.

73 Tätig von 1790 bis 1848.

74 Lyndesay G. Langwill: An Index of Musical Wind-Instrument Makers, 2. Aufl., Edinburgh 1980 (1974), S. 134.

75 Ausführlicher Bericht in Eric Halfpenny: William Shaw's »Harmonic Trumpet«, in: The Galpin Society Journal 13 (1960), S. 7–14; vgl. auch den Beitrag von Sabine K. Klaus im vorliegenden Band.

trompete ermöglicht keine chromatische Tonleiter und zählt daher auch nicht zum Typus der Klappentrompete.<sup>76</sup> Nach Baines könnten Spieler der Klappentrompete in den Reihen britischer Militärkapellen in den frühen 1800er-Jahren tätig gewesen sein.<sup>77</sup> Haliday könnte seine Idee, ein Blechblasinstrument mit Klappen zu versehen, von dort bekommen haben. Während die von ihm patentierten Instrumente der Flügelhornfamilie sehr erfolgreich waren und einzelne Instrumente mit Klappen wie die Ophikleide noch im 20. Jahrhundert gebaut wurden, sind englische Trompeten mit Klappen sehr rar. Der Grund dafür wird wohl in der engen Mensur sowie in der Lage, in der die Instrumente verwendet werden, zu suchen sein. Der helle, strahlende Klang der relativ eng mensurierten Trompete ging mit dem Öffnen einer Klappe verloren, stärker als dies beim dunklen Klang des weitmensurierten Flügelhorns der Fall war. Weil die Trompete als 8-Fuß-Instrument traditionell in der vierten Oktave ihres Registers Melodien spielte, konnte sie von der Anbringung der Klappen weniger profitieren als das Flügelhorn, welches als 4-Fuß-Instrument in der dritten Oktave bisher nur wenige Signaltöne spielen konnte und dank der Klappen in dieser bequemerer Lage chromatisiert wurde.

Kurze Zusammenfassung: Die chromatisierten Blechblasinstrumente Ein kurzer Überblick ergibt, dass die große Entwicklung nach den verschiedenen Einzelversuchen wahrscheinlich in erster Linie in der Militärmusik stattfand. Dort suchte man dringend nach chromatisierten Blechblasinstrumenten, um die leiseren und empfindlicheren Holzblasinstrumente zu ergänzen oder sogar zu ersetzen.<sup>78</sup> Die Stopftrompete in Demi-lune-Form wurde von circa 1774 bis um 1836/38 und die in Zirkulärform möglicherweise schon im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts bis um 1835 hergestellt. Ab circa 1835 wurden in Frankreich hauptsächlich gerade Inventionstrompeten hergestellt und in den französischen Orchestern eingesetzt. Die Technik des Stopfens geriet Anfang der 1830er-Jahre mehr und mehr unter harsche Kritik und spätestens um 1844 im Orchester außer Akzeptanz. Die preußischen Postillions lehrten jedoch 1854 immer noch das Stopfen.

Die ersten Versuche auf einer Trompete mit Löchern fanden Ende der 1760er-Jahre statt. Der Erfolg für die Klappentrompete stellte sich jedoch erst Ende der 1790er-Jahre ein. Weit verbreitet wurde sie erst nach 1810. Ihr Höhepunkt dürfte bereits während der 1820er-Jahre erreicht worden sein. Die Aufnahme der Klappentrompete bei den großen

<sup>76</sup> Diese Trompete ist in Es gebaut, und die Löcher werden einzeln benützt, um in die Dominante der Grundtonart zu kommen (eine Quinte höher). Eine gleichzeitige Benützung ist wegen der weiten Abstände zwischen den Löchern ausgeschlossen.

<sup>77</sup> Brief an R. Dudgeon, 4. Mai 1978.

<sup>78</sup> Siehe auch Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Kapitel 4.2.

Komponisten war anfangs sehr offen, wurde aber mit der Einführung des Ventils deutlich kühler, zum Teil wurde sie gar nicht mehr akzeptiert. Die Konzerte von Joseph Haydn (1796) und Johann Nepomuk Hummel (1803) brachten die Klappentrompete (dank Weidinger) während der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zum Erfolg. Im Jahr 1821 hörte Gioacchino Rossini in Italien zum ersten Mal die Klappentrompete und lobte erstaunt deren harmonischen Klang.<sup>79</sup> In den 1830er-Jahren aber geriet sie mehr und mehr in die Kritik, und Felix Mendelssohn schrieb 1831 in einem Briefentwurf über die italienischen Trompeter, welche

»durchgängig auf den verfluchten Klappentrompeten blasen, die mir vorkommen wie eine hübsche Frau mit einem Bart oder wie ein Mann mit Busen – sie hat eben einmal die chromatischen Töne nicht, und nun klingt's wie ein Trompetenkastrat, so matt und unnatürlich. Es bläst aber hier einer Variationen darauf!«<sup>80</sup>

Die Ventiltrompeten setzten sich ab Mitte der 1820er-Jahre<sup>81</sup> langsam durch (in Deutschland, Österreich und Italien schneller, in Frankreich und England viel langsamer) und hatten in den 1860er-Jahren, bis auf die Zugtrompete, alle bisherigen chromatisierten Trompeten mehr oder weniger abgelöst. Die Naturtrompete wurde aber in Frankreich nicht so schnell abgelöst. Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie in französischen Orchestern parallel mit der Ventiltrompete eingesetzt. Interessanterweise war die Klappentrompete in der Schule von Dauverné (1857) immer noch als »trompette moderne« beschrieben, und in Wien wurde sie noch bis zur Jahrhundertmitte im Verkaufskatalog des renommierten Musikhauses Leopold Uhlmann geführt.<sup>82</sup>

**2. Die Ensembleentwicklung seit Mitte des 18. Jahrhunderts** Die Trompetenensembles waren bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur aus Instrumenten der gleichen Stimmung besetzt. Die Hauptliteratur, die sogenannten Aufzüge, war seit den Anfängen dieser Gattung im 16. Jahrhundert immer nur in einer Tonart und ohne Modulationen komponiert. Während des 18. Jahrhunderts experimentierte man zuerst mit gewöhnlichen Naturtrompeten in verschiedenen Stimmungen, was zum Beispiel der meist zweistimmigen Melodie das Modulieren in die Dominante erlaubte. Der Weg zum chromatischen Trompetenkorps war noch lang, aber die Entwicklung zur harmonisch und melodisch abwechslungsreichen Fanfaren- und Unterhaltungsmusik war eingeleitet. Auf Grund des fehlenden, beziehungsweise noch nicht identifizierten (oder in modernen

<sup>79</sup> Siehe über Italien Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Kapitel 4.1.

<sup>80</sup> Brief vom 14. Februar 1831 aus Rom an den berühmten Klarinettenisten Heinrich Bärmann (1787–1847) in München; zit. nach Tarr: *Die Trompete*, S. 225 und 248, Anm. 90.

<sup>81</sup> Siehe Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Kapitel 4.2.

<sup>82</sup> Siehe ebd., Kapitel 3.3.1.

Ausgaben bearbeiteten) Notenmaterials ist der Anteil der verschiedengestimmten Trompetenstimmen am höfischen Musikleben vor 1770 weitgehend unbekannt.

Bei Regierungswechseln wurde es im 18. Jahrhundert an vielen Höfen Brauch, dass der neue Herrscher seinem Trompeterkorps neue Instrumente aus Silber schenkte. Die vielleicht älteste Sammlung von Silbertrompeten wurde wahrscheinlich in Schweden um 1720–1740 hergestellt. Ihre Vorgänger, ebenfalls aus Silber hergestellt, gingen von König Karl XII. 1709, zu Beginn des Niedergangs der Großmachtzeit Schwedens, anlässlich der Niederlage in Poltava an die Russen über. Bei den heutigen zwölf Silbertrompeten im Königsschloss in Stockholm sind verschiedene Aufsteckbögen vorhanden, jedoch ist nicht nachgewiesen, ob die Instrumente auch in verschiedenen Stimmungen zusammenspielten.<sup>83</sup> Bei den sechs Silbertrompeten in Wien,<sup>84</sup> einem Geschenk an die kaiserlichen Hofkapelle von Kaiserin Maria Theresia, könnte dies jedoch der Fall gewesen sein. Diese Besetzung entspricht nämlich ziemlich genau zwei Sammlungen von Aufzügen des »k. k. Hoftrompeters« Johann Dessary, der zwischen 1816 und 1841 in Wien im Dienst war.<sup>85</sup> Eine der Sammlungen wurde um 1830 gedruckt.<sup>86</sup> Auch Haas' Silbertrompeten in München von 1744<sup>87</sup> wurden in verschiedenen Stimmungen hergestellt und möglicherweise gespielt.<sup>88</sup> Bis heute ist nur wenig Literatur vom Hof in München überliefert. Der zwischen 1758 und 1768 in Russland wirkende Komponist Josef Starzer (1726/27–1787) instrumentierte ein *Divertimento für 2 Flöten (oder 2 Chalumeaux), 5 Trompeten »con*

83 Die Instrumente sind zum Teil mit verschiedenen Aufsteckbögen überliefert, nur die Musik fehlt bis heute. Das genaue Entstehungsdatum der Instrumente war bis heute nicht nachzuweisen. Ein Forschungsbericht von Anders Hemström und dem Autor selbst ist in Vorbereitung.

84 Michael Leich[n]amschneider 1741: vier in D, eine in G und Franz Leich[n]amschneider 1746: eine in F.

85 Johann Dessary (um 1790–1841) wurde vor 1816 mit zwei Ehrenausszeichnungen in der Kavallerie (königlich ungarische Leibgarde) bedacht; 1816 wurde er als Nachfolger des Trompeters Donat May Hoftrompeter in Wien und wohnte 1823 in der »Josephstadt, Langedasse 58«; Lindner: *Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker*, S. 127–132.

86 »2 Aufzüge für 5 [recte 6] Stimmen«: Clarino I und II in C, Principale in C, Tromba in G, Tromba in D und Timpani; Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, Signatur: Mus.ms 3194, publiziert in: *Aufzugsmusiken für 3(6) bis 5(10) (Natur-)Trompeten und Pauken*, hg. von Albert Hiller, Köln 1986, und *Johann Dessary: Sechs Aufzüge für 4 bis 6 Trompeten und Pauken*, hg. von Albert Hiller, Köln 2010. Die Stimmungen sind wie folgt: Clarino I und II in C, Principale in C, Tromba in D, Tromba in F (ad lib.), Tromba in G [Alto] (ad lib.) und Timpani in C u. G.

87 Die 12 Silbertrompeten von Wolf Wilhelm Haas aus dem Jahr 1744 gehören dem Bayerischen Nationalmuseum in München, es gibt 10 in Es und 2 in F.

88 In München liegen 24 Aufzüge des bayerischen Hoftrompeters Anton Andrelang (1799–1870) (Mus.pr. 64). Sie wurden 1835 gedruckt in der Besetzung: »4 Clarini, Clarino in G [alto], A [alto] oder B [basso] ad libitum, Trombone ad libitum und Tympani.« Siehe Albert Hiller: *Trompetenmusiken aus drei Jahrhunderten*, Köln 1991, S. 168.

sordini« (wovon 2 in D, 3 in C) und 4 Pauken in C, D, G, A,<sup>89</sup> ein Werk, das vielleicht sogar auf den oben erwähnten, von den Schweden erbeuteten Silbertrompeten gespielt wurde. Auf jeden Fall wurde die Sammlung von 12 Zeremonietrompeten des Instrumentenmuseums in St. Petersburg nicht dazu benutzt, denn diese Instrumente stammen erst aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>90</sup>

Die verschieden gestimmten Trompeten sollten Melodie und Bass mit dem Tonvorrat zweier Naturtonreihen melodischer gestalten können, was aber zu einer komplizierteren Spielweise als bisher führte. Das fünfsätzige Divertimento von Starzer wurde 1773 von W. A. Mozart als KV 187 kopiert und mit Sätzen von Gluck erweitert. Mozart selbst komponierte 1776 ein weiteres Divertimento KV 188 in ähnlicher Besetzung, nämlich für 2 Flöten, 5 Trompeten (wovon 2 in D und 3 in C) und 4 Pauken in C, D, G, A.

Die weltweit größte geschlossene Sammlung von Hoftrompeten ist diejenige der goldverzierten Silbertrompeten der Charamela Real in Lissabon (die meisten stammen von 1761, einige von 1785), mit originalem, in Leder eingebundenem Notenmaterial.<sup>91</sup> Die Instrumente wurden ein- und mehrchörig mit je sechs »Clarim«-Stimmen plus Pauken in Es und B ( $a' = 415$  Hz) eingesetzt.<sup>92</sup> In den Stimmbüchern der »Clarim 3« und »Clarim 4« kommen bei einem Teil der Sonaten (ohne Stimmvermerk) Noten vor, die nur in die Dominante der Grundtonart (hier B-Dur) hineinpassen. In diesen Sonaten spielen also »Clarim 3« und »Clarim 4« die Melodie in der Dominante und brechen so mit der alten Tradition, nach der die Aufzüge nur in einer Tonart erklingen durften. Die eine Quarte tiefer gestimmten Trompeten haben einen viel dunkleren und obertonreicheren Klang als die anderen, was nicht nur zu einer Abwechslung des melodieführenden Registers, sondern auch zu einer willkommenen Bereicherung des Gesamtklanges führt. Diese Sonaten gehören zu den schönsten und elegantesten im ganzen Trompetenaufzugrepertoire. Dass bei kirchlichen Anlässen auch in dieser Art gemischte Trompetenstimmungen benutzt wurden, zeigen 3 Märsche zum heiligen Dreikönigsfest des Prager

89 Josef Starzer (1726/7–1787): »Musica da Cammera moltò particolare«. Sie wurde der russischen Kaiserin gewidmet (»Regina di Moscovia«), entweder Elisabeth I. (reg. 1741–1761) oder Katharina II. (reg. 1762–96). Siehe Tarr: *East meets West*, S. 13.

90 Pet/MI: 1240–1251. Sie wurden vom Instrumentenmacher Paulus in Berlin hergestellt. Ob sie auch aus Silber gemacht wurden, ist im Katalog nicht beschrieben.

91 Von den ursprünglichen 24 Silbertrompeten aus den Jahren 1761 und 1785 wurden bis vor kurzem noch 22 Instrumente im »Museu Nacional dos Coches« aufbewahrt. Heute sind einige im neugestalteten »Museu da Musica, Lisboa« in Lissabon ausgestellt. Sie wurden mittels heute nicht mehr vorhandener Aufsteckbögen in die gewünschte Stimmung in der Unterquart gebracht. Moderne Ausgabe: *Aufzüge der Charamela Real*, hg. von Edward H. Tarr, Winterthur 1982, 3 Bde.

92 In den Stimmbüchern ist kein Stimmvermerk vorhanden; auf Grund des in der zweiten Hälfte des Ms. vorkommenden b-Vorzeichens nimmt Tarr an, es handelte sich hier um Instrumente in Es (415 Hz).

Komponisten Vincenc Václav Mašek um 1800 für die Besetzung »3 Clarini in D« und einer »Tromba piccola in [hoch] A« als vierte Trompete.<sup>93</sup>

Die folgende Tabelle veranschaulicht diesen Prozess, Trompeten in zwei verschiedenen Stimmungen zu verwenden:

Starzer um 1758–1768 (415 Hz?)	Charamela Real 1761 (415 Hz)	Mozart 1773 (430 Hz)	Mašek um 1800 (440 Hz?)
Clarino I in C con sordino	Clarim 1 in Es	Tromba I in C	Clarino I in D
Clarino II in C con sordino	Clarim 2 in Es	Tromba II in C	Clarino II in D
Tromba III in C con sordino	Clarim 3 in Es oder B	Tromba III in C	Clarino III in D
Tromba IV in D con sordino	Clarim 4 in Es oder B	Tromba IV in D	Tromba piccola in A
Tromba IV in D con sordino	Ripianne in Es	Tromba V in D	Timpani (?) in D, A
Timpani in C, D, G, A	Clarim 5 in Es	Timpani in C, D, G, A	
	Timpani in Es und B		

Die Entwicklung zur Trompetenmusik ab 1800 Zunächst war das Notenmaterial der Trompetenensembles meist nur handschriftlich und mündlich überliefert. Gegen 1800 begann man, auch mit dieser Tradition zu brechen und gedruckte Aufzüge öffentlich zu verkaufen. Zum Beispiel wurden im Jahr 1800 in Berlin Dreyssig Aufzüge. Für eine Principal Trompete, erste und zweite Ripientrompete und Pauken, zum Gebrauch von Cavallerieregimenten von C. Gotthilf von Baumgarten veröffentlicht.<sup>94</sup> Die dreistimmigen Aufzüge (mit der ersten Stimme bis c'') sind im alten Clarinstil komponiert und könnten zu den letzten dieser Gattung überhaupt zählen. In Wien wurde eine von Schindlöcker im Jahr 1807 komponierte Sammlung Zwölf Aufzüge f. 5 Tromp. et Tromba ottava<sup>95</sup> sowie die bekannte Sammlung mit XII Pieces pour 3 Trompettes et Timbales ad libitum von Anton Diabelli um 1810/11 gedruckt.<sup>96</sup> Danach wurden auch Aufzüge mit bis zu 20 Trompeten in verschiedenen Stimmungen komponiert. Die sogenannte »Trompetenmusik« wurde zur Tatsache. Diese am Anfang mit 7 bis 14 Trompeten großbesetzte Trompetenmusik ersetzte jedoch nicht ganz die kleinen, traditionsreichen, drei- bis vierstimmigen Trompetenensembles, welche noch bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts eingesetzt wurden.

Eine der ersten dokumentierten Sammlungen dieser Aufzüge für Trompeten in mehreren Stimmungen stammte vom Breslauer Domkapellmeister Josef Schnabel. Sein

93 Vincenc Václav Mašek (1755–1831): Drei Märsche zum Fest der Hl. drei Könige, Národní Muzeum, Prag, IX.C.109. Siehe auch Hiller: Trompetenmusiken aus drei Jahrhunderten, S. 144.  
94 Dahlqvist: Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia, S. 396.  
95 Siehe Alexander Weinmann: Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie Comptoirs in Wien 1801–1819: ein bibliographischer Beitrag, in: Studien zur Musikwissenschaft 22 (1955), S. 217–252, hier S. 239.  
96 Wien, Chemische Druckerei, Verlagsnummer 1506.



im Jahr 1816 erschienener »Marsch für 8 Trompeten« sowie die »fünf Stücke« für sieben Trompeten in verschiedenen Stimmungen und Pauken erhielten in einer Kritik der Allgemeinen musikalischen Zeitung aus dem Jahr 1817 Lob für ihre Instrumentierung, die »mit viel Geschicklichkeit« ausgeführt sei, »und hin und wieder zu wirklich glänzender Wirkung« gelange.<sup>97</sup> In Augsburg erschien im Jahr darauf *Six Fanfares pour 6 Trompettes, 4 Cors et 2 Trombones* und 1819 *Militärische Kirchenmusik für 13 Trompeten von mehrerley Stimmungen, 4 Hörner und 2 Posaunen zum Gebrauch bey Kirchenparaden* von P. Stössel.<sup>98</sup> Die Besetzung war wie folgt:

Tromba I und II in Es  
Principal I und II in Es  
Tromba in F  
Tromba in As alto  
Tromba in B alto  
Tromba I und II in B basso  
Corni I und II in As  
Corni III und IV in Es  
Trombone Tenore  
Trombone Basso

Diese mit Trompeten in verschiedenen Stimmungen komponierte Musik verlangte eine andere Spieltechnik als den seit dem 16. Jahrhundert gebräuchlichen Clarinostil. Man ließ im Prinzip alle Stimmen im ganzen Umfang ihres Tonvorrats (g–g<sup>2</sup>) erklingen und brach so mit der barocken Tradition, die verschiedenen Stimmen jeweils nur in einem bestimmten Register einzusetzen. Auch die Stimmverteilung präsentiert sich hier mit harmonischem Schwerpunkt auf Vierklängen (Akkorde mit vier verschiedenen Tönen, was im Barock mit der Naturtonreihe nur als Ausnahme möglich war) sowie mit Kadenzzen über mehrere Tonarten (im Barock nur Tonika und Dominante). Die Trompeten in Es waren die Hauptstimmen, diejenigen in F, As und B alto wurden vor allem zur harmonischen Klangbereicherung verwendet, und zwar mit kurzen (modulierenden) Melodiefetzen, die oft über mehrere Stimmen verteilt waren. Es wurde nicht mehr zwischen hohen und tiefen Stimmlagen unterschieden und die alte Rollenverteilung zwischen dem Clarinspiel mit seinem singenden und weichen Ton in der hohen Lage und dem Prinzipalspiel mit seinem schmetternden Rhythmus in der tiefen Lage wurde hier aufgegeben. Die neue Aufgabe der gesamten Trompetenbesetzung war rhythmisch betont, mit Schwerpunkt auf der harmonischen und melodischen Abwechslung in der tiefen und mittleren Lage. Es wurden dabei oft Töne verlangt, die nicht in der Naturton-

<sup>97</sup> Siehe AMZ 19 (1817), Sp. 136.

<sup>98</sup> Beide Stücke wurden beim Verleger Gombert in Augsburg gedruckt, sind aber bis jetzt verschollen. Siehe AMZ 27 (1825), Sp. 537–541; Dahlqvist: *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia*, S. 395.

reihe vorkamen, eine Situation, die zu einer neuen Kompositionstechnik führte. Diese verteilte die Melodien über mehrere Stimmen und machte vermehrt von der Stopftechnik Gebrauch. Damit verschwanden auch die auf die hohe Lage spezialisierten Trompeter. Der Umfang dieser neuen Literatur reichte nie höher als bis zum dreizehnten Naturton (notiertes *a''*), meistens nur bis zum zwölften Naturton (*g''*). Wenn für Klappenhörner instrumentiert wurde, übernahmen jetzt diese hauptsächlich die Melodieführung, aber nicht in der »Clarinlage«, sondern im tiefen und mittleren Register. Dies deutete, wie am Anfang schon kurz erwähnt, auf das Ende der Idealvorstellung von der singenden Clarinlage hin. Das gefiel nicht allen. So meinte ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu den Stücken Stössels, sie seien kompositorisch nicht nur nachteilig für den ersten Trompeter gesetzt, sondern sogar seinem Ansatz schädlich. Er fragte weiter:

»Wäre es nicht besser, wenn die Inhaber der Regimenter, hierüber belehrt, wenigstens ihre ersten Clarinisten von dem Ordonanz- und andern abwechselnden Dienstblasen frey sprächen und sie nur da anwendeten, wo Stücke, ihrer erhaltenen Bildung entsprechend, vorkommen?«<sup>99</sup>

Ebenfalls in Bayern wirkte der nicht unbekannte Geiger Josef Küffner (Würzburg 1777–1856), Sohn des »Hof- und Kammerkompositeurs« Wilhelm Küffner. Er trat 1798 in die Hofmusik des Würzburger Fürstbischofs Georg Karl von Fechenbach ein, der ihn mit der Reform der Militärmusik beauftragte. Als das Hochstift Würzburg 1803 an Bayern fiel, weitete die kurbayerische Regierung diesen Auftrag auf die Regimentsmusiken in Nordbayern aus. In den folgenden Jahren schrieb Küffner zahlreiche Märsche und Tänze sowie Instrumentalschulen für die Instrumente der ihm anvertrauten Ensembles (Harmonie- und Trompetenmusiken).<sup>100</sup> Die bei Schott erschienenen Stücke fanden internationale Resonanz. Eine Ausgabe mit 10 Trompeten-Aufzügen für Militärmusik veröffentlichte Küffner 1821 bei Johann André in Offenbach. Über die Instrumentierung und Kompositionstechnik Küffners beim Aufzug Nr. 9 wurde von Baines und Sheldon bereits berichtet.<sup>101</sup> Die von ihm verwendete Melodieführungstechnik mit Naturtrompeten in unterschiedlichen Stimmungen<sup>102</sup> kam schon in der zweiten Hälfte des

<sup>99</sup> AMZ 27 (1825), Sp. 537–541, hier S. 541.

<sup>100</sup> Matthias Henke: Küffner, Joseph (Georg), in: MGG, Personenteil, Bd. 10, S. 800–802 und ders.: Joseph Küffner. Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte, Tutzing 1985.

<sup>101</sup> Baines: Brass Instruments, S. 189, sowie Robert E. Sheldon: Before the Brass Band: Trumpet Ensemble Works by Küffner and Lossau, in: *The Wind Ensemble and its Repertoire: Essays on the fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble*, hg. von F. Cipolla und D. Hunsberger, Rochester NY 1994, S. 101.

<sup>102</sup> Es wird der Tonvorrat von fünf Naturtonleitern benutzt. Die genaue Besetzung lautet: 4 Trompeten in Es, eine Trompete in F, eine Trompete in hoch As, eine Alt-Trompete in hoch B, 2 Bass-Trompeten in tief B, eine Trompete in Des, 2 Posaunen und Serpent, eine Bass-Trompete in tief Es.

18. Jahrhunderts zum Einsatz<sup>103</sup> und blühte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts richtig auf.

Eine der führenden musikalischen Kräfte Preußens in dieser Zeit war Johann Heinrich Krause. Er war als Trompetenvirtuose und Militärmusikdirigent tätig. Seine *Sechs Galanterie Stücke für vollständige Trompeten Musik* von 1826 enthalten – laut Dahlqvist<sup>104</sup> – den bisher ersten Einsatz der »Tromba Chromat[ica]« (Ventiltrompete) in der preußischen Militärmusik, wobei diese eher als harmonische Füllstimme eingesetzt wird. Die in meiner Vorlage leider nur schwer lesbare Instrumentierung lautet:

Kenthorn I und II in C (Klappenhorn)  
 Tromba Chromat[ica] in C (Ventiltrompete)  
 Tromba I und II in Es (Stopftrompete)  
 Tr[omba] Princ[ipale] I und II in Es (Stopftrompete)  
 Tromba in As alto (Stopftrompete)  
 Tromba in B alto (Stopftrompete)  
 Tromba in F (Stopftrompete)  
 Trombone Alto  
 Trombone Tenore  
 Trombone Basso

Auch im Zisterzienserstift Heiligenkreuz in Österreich sind viele sakrale Stücke mit gleichzeitig spielenden Naturtrompeten und chromatisierten Trompeten überliefert.<sup>105</sup> Einige datierte Aufzüge vom Anfang des 19. Jahrhunderts zeigen die Schlussphase des Clarinstils und markieren damit den Anfang der sogenannten »Trompetenmusik«. In Wien befindet sich eine Sammlung mit Aufzügen von Wenusch für fünf Trompeten und Pauken, wo neben den »Clarini in D« auch eine in »tief G« sowie eine Prinzipalstimme »für die Klappen Trompa« steht.<sup>106</sup>

### 3. Die Entwicklung der Kavalleriemusik

Frankreich und Schweiz Gemäß dem von Napoleon eingeführten Allgemeinen Militärreglement für den Schweizerischen Bundesverein von 1804 hatten nur 13 Kantone eine Anzahl Dragoner zu stellen. Nur Zürich, Bern und Waadt brachten ganze Kompanien auf. Die

<sup>103</sup> Beispiele dieser Technik bei Mozart: 1773 die kleine g-Moll-Sinfonie (KV 183) mit Hörnern in hoch B und in G, sowie 1776 das Divertimento (KV 188) für Trompeten in C und D.

<sup>104</sup> Dahlqvist: *Bidrag till trumpetten och trumpetselets historia*, S. 401, siehe auch AMZ 28 (1826), Intelligenzblatt 16, Sp. 73.

<sup>105</sup> Auf den ersten Eindruck vor allem Klappentrompeten. Siehe die Einträge in RISM A/II zu Kompositionen von Johann Baptist Schiedermayer, sowie Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Kapitel 4.1.1.

<sup>106</sup> Die Besetzung lautet: »Clarino Primo in C oder D, Clarino Secondo in C oder D, Principalo für die Klappen Trompa [gleichgestimmt], Principalo in C [... unleserlich], Clarino in tief G, Tympano in C«. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, s.M. 21797.

Kontingentsreiterei bestand aus 350 Dragonern, eingeteilt in sieben Kompanien, denen je zwei Trompeter als Signalisten zugeteilt waren. Dadurch wurden in der Schweiz die französischen Militärordonnanzen (-signale) eingeführt, die in der siegreichsten Armee der Zeit natürlich auf dem neuesten Stand waren. In einem Reglement für die berittenen Signalisten aus dem Kanton Aargau von 1809 heißt es: »Für die Kavallerie ist einstweilen die französische Trompeter-Ordonnanz angenommen.« In der Ordonnanz von 1803 findet sich die Urform des in der Schweizer Armee heute noch gültigen *Tagwachtsignals*, welches ursprünglich also ein Reitersignal war. Nach der umgreifenden Neuorganisation des Schweizer Militärs 1815 kam die erste Kavallerie-Ordonnanz 1823 vier Jahre später als angekündigt. Sie enthielt 16 Signale und vier Feldschrittmärsche für zwei Trompeten in Es. Viele Signale wurden notengetreu, andere leicht modifiziert aus der französischen Ordonnanz von David Buhl 1802 übernommen. Auf einer Abbildung auf dem Ausritt nach der Ordonnanz von 1837 sieht man klar die beiden Trompeter auf weißen Pferden vor einer Abteilung Zürcher Dragoner.<sup>107</sup> Erst mit der Ordonnanz von 1840 (Infanterie) respektive 1845 (Kavallerie) wurden die Signale vierstimmig gesetzt.

Im Jahr 1827 erhielt der Kommandant der Berner Dragoner, Oberstleutnant Steiger, vom Kriegszahlmeister einen Betrag von 50 alten Franken in die »Casse der neuerrichteten Trompetermusik«. Es war ohne Zweifel der erste Versuch der Truppenoffiziere der Kavallerie in Bern, für ihre Signaltrompeter (es gab sechs pro Schwadron) chromatisierte oder chromatische Instrumente anzuschaffen. Da die Besoldung der Spieler der Militärbehörde hohe Kosten verursachte, war das Budget für Instrumentenkäufe sehr klein. Um eine höhere musikalische Qualität der Militärmusik zu ermöglichen, war es den Offizieren offiziell erlaubt, selbst die Kasse für Instrumenteneinkäufe und Zuzüger zu halten.<sup>108</sup>

In Frankreich hatten sich schon früh durch die Einführung von chromatisierten Instrumenten Bläserensembles gebildet, die so wenig ordonnanzgemäß waren wie jene der Schweiz. Bei Zusammenzügen der Kavallerietruppen ergab es sich von selbst, kleine Kavallerieblechmusiken zu bilden. Die ökonomische Lage der französischen Armee wurde allerdings im Jahr 1802 schlechter und Napoleon löste alle Militärmusiken der Kavallerie auf, weil er mit dem Geld, das für die Pferde der musikalischen Kavallerie verwendet wurde, vier Regimenter, das heißt rund 3000 Soldaten finanzieren konnte. Später, in besseren Zeiten wurden sie neu organisiert und schnell wieder eingesetzt. Die Besetzung einer Kavalleriemusik sah laut Kastner wie folgt aus:<sup>109</sup>

16 trompettes  
6 cors

<sup>107</sup> Abbildung und Zitate aus Biber: *Von der Bläsermusik zum Blasorchester*, S. 289–291.

<sup>108</sup> Zit. nach Biber: *Von der Bläsermusik zum Blasorchester*, S. 292.

<sup>109</sup> Kastner: *Manuel général*, S. 169 f.

3 trombones

Timbales (Pauken, nur bei »la garde impériale, [...] les carabiniers et quelques régiments de cuirassiers«)

Diese Kavalleriemusik war wahrscheinlich in drei Chöre aufgeteilt,<sup>110</sup> weil Buhl für die Reiter der Konsulargarde 1804 sechs weitere Musikstücke in folgender Besetzung komponierte:

4 trompettes

2 cors

1 trombone

Damit durchbrach Buhl wohl als erster die konventionelle Zusammensetzung der Signaltrompeter-Ensembles bei den Reitertruppen. Die Erweiterung der immer noch auf den Naturklängen beruhenden Trompetenensembles mit reiterfremden Blechinstrumenten in tiefer Tonlage war eine Nachahmung des instrumentalen Erweiterungsvorganges bei den Hautboisten-Ensembles. Er erweiterte diese Besetzung mit zwei Klappenhörnern. Buhls Fanfarenstücke für die Kavallerie von 1823 zeigen, wie weit die Einführung der chromatischen Instrumente zu diesem Zeitpunkt gekommen war: »2 Trompettes à clefs« (bedeutete damals in Frankreich Klappenflügelhörner),<sup>111</sup> »4 Trompettes ordinaires« (bedeutete damals in Frankreich Naturtrompeten), »2 Cors« (Waldhörner), »1 Trombone« (Posaune). Dazu wurde auch eine Trompetenschule in Versailles von Napoleon gegründet. Als Lehrer wurde einer der bekanntesten Trompeter Frankreichs der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der – laut Kastner – »Urvater des französischen Trompetenspiels«,<sup>112</sup> gewählt: der oben genannte David Buhl. Er wurde dank seines Talents schon mit 10 Jahren als Trompeter in der Ehrenkompanie aufgenommen und blieb während 40 Jahren in der Armee. Die meisten Militärkompositionen unter den Consul- und Kaisertruppen stammten aus seiner Feder, unter anderem die 1799 entstandenen ersten vierstimmigen Aufzüge der französischen Armee für Kavallerietrompeten (Clarino I, Clarino II, Principale, Toccato). In der Trompetenschule in Versailles bildete er während der Napoleonzeit mehr als 600 Militärmusiker für die französische Armee aus. 1802 revidierte er die neue »Ordonnance pour toutes les troupes à cheval« und präsentierte sie dem Kriegsminister und den Generälen Louis Bonaparte, Canclaux, Bourlier und Hautpoul.<sup>113</sup> Buhl darf attestiert werden, dass er den Keim zur Bildung der späteren Kavalleriemusiken oder sogar der Trompetenmusiken überhaupt gelegt hat.

<sup>110</sup> Biber: Von der Bläsermusik zum Blasorchester, S. 289 und 292.

<sup>111</sup> Roy: *Méthode de Trompette*, S. 19.

<sup>112</sup> »[...] cet artiste estimable [...] peut être regardé aujourd'hui, à bon droit, comme le doyen des trompettes de France.« Kastner: *Manuel général*, S. 173.

<sup>113</sup> Ebd., S. 172.

Österreich Die in Wien 1827 gedruckte Instrumentierungslehre von Swoboda gibt »la disposition instrumentale usitée pour la composition des morceaux destinés aux troupes« wie folgt vor:<sup>114</sup>

Cavalerie  
 Trompette 1 en ré.  
 Trompette 2 en ré.  
 Trompette principale 1 en ré.  
 Trompette principale 2 en ré.  
 Cor 1 en ré.  
 Cor 2 en ré.  
 Cor de signal [Posthorn] en la.  
 Trompette 1 en la.  
 Trompette 2 en la.  
 Trompette 1 en fa.  
 Trompette 2 en mi.  
 Trompette 3 en ut.  
 Trombone 1.  
 Trombone 2.  
 Trombone-basse.  
 Basse-tromba (trompette basse en ré).  
 Id. Id. en sol.

Russland Während der napoleonischen Kriegsjahre am Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte sich auch die bisher eher aus den östlichen und westlichen Musiktraditionen gemischte russische Militärmusik zu einem Spitzenreiter in Europa. Ein Korrespondent der Allgemeinen musikalischen Zeitung hat die »russischen Linienregimenter«, welche, »ausser den Trommeln, nur Trompeten, deren aber viele« halten, gehört und beschreibt, wie sie in doppelten Chören ihre Aufzüge vortrugen:

»Diese bliessen nun nicht eigentlich musikalische, kunstmässige Stücke, sondern, indem die Trommeln in sehr bestimmten, natürlichen Rhythmen mit scharfen Einschnitten anschlugen, schmetterten sie nur frey, glänzend und lustig drein, stets in den Tönen des D dur-Accords und mit starker, geschickter Bemerkung der Rhythmen und ihrer Einschnitte.«<sup>115</sup>

Viele russische Musikkorps waren von den Preußen sehr beeinflusst. Einige Kavalleriemusiken spielten in einem auch für deutsche Ohren noch nie erlebten Stil und beein-

<sup>114</sup> Zit. nach ebd., S. 195f.

<sup>115</sup> AMZ 15 (1813), Sp. 716; rezipiert auch von Kastner: »Tandis que les tambours marquaient distinctement le rythme naturel et fondamental, ces trompettes les accompagnaient en improvisant toutes sortes de figures dont le caractère et les savantes divisions rythmiques s'accordaient parfaitement avec l'accentuation du tambour.« Kastner: *Manuel général*, S. 174.



druckten dadurch sehr.<sup>116</sup> Die Regimentsmusik der Kürassiere war nur mit Trompeten und Posaunen besetzt und spielte, verglichen mit der deutschen, eine besondere Musik, »[...] parfaitement dans le caractère de la musique guerrière, qui doit frapper les sens par des accents pleins de force et de puissance, et agir sur l'âme par une sonorité mâle et pleine d'éclat.«<sup>117</sup>

Die russische Kavallerie bekam mehrmals dank ihrer Tapferkeit im Krieg gegen Napoleon vom russischen Zaren nummerierte Sammlungen von Silbertrompeten als Geschenk. Die datierten Instrumente – es handelt sich durchwegs um 21 Naturtrompeten und eine Posaune pro Korps – in Moskau sind von 1812, 1814, 1816 und 1831,<sup>118</sup> die in Brüssel von 1813.<sup>119</sup> Leider ist das Notenmaterial bis heute verschollen. Wir können uns dank der Nummerierung der Instrumente, die eine vollständige Regimentsmusik der Kosaken und Ulanen aufzeigt, ein Bild über die Besetzung eines russischen Kavalleriekorps im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts machen. Die Besetzung war wie folgt:

- 6 Trompeten in (hoch) G (mit Aufsteckbögen für F, Es und C)
- 14 Trompeten in D (mit Aufsteckbögen für C und As)
- 1 Basstrompete in D basso (mit Aufsteckbögen für C basso)
- 1 Bassposaune

Laut Kastner waren die üblichen russischen und preußischen Militärmusikkapellen gleich organisiert<sup>120</sup> und deshalb wahrscheinlich ähnlich instrumentiert. Vielleicht wäre es möglich, in den reichen preußischen Notenbeständen etwas für die obengenannte russische Kavalleriebesetzung zu finden. Hier sind jedoch weitere Studien notwendig.

Die preußische Kavallerie und ihre Literatur Ähnliche Zusammensetzungen wie in Frankreich zeigen auch die Bläserensembles der deutschen und österreichischen Reitertruppen. Dass die Trompete bei der Kavalleriemusik als Hauptinstrument zählte, ist wohl keine Überraschung. Wie sie aber mittels der verschiedenen chromatisierten Trompeten alle Einschränkungen der Naturtrompete zum chromatischen Spielen mehr oder weni-

116 AMZ 15 (1813), Sp. 713–718. Siehe auch Tarr: *East meets West*.

117 Zit. nach Kastner: *Manuel général*, S. 175.

118 Letztere Trompete, ein Einzelstück (Mos/MG 1696/2/2050), wurde für den gewonnenen Kampf um die Kontrolle in Polen, welches ab 1831 russische Provinz war, angefertigt und steht also nicht im Zusammenhang mit den napoleonischen Kriegen. Sie wurde jedoch für die gleiche Ensemblebesetzung hergestellt. Siehe Edward H. Tarr: *Russian Silver Trumpets: Musical Instruments and Battle Decorations*, in: *Historic Brass Society Journal* 15 (2003), S. 7–54.

119 Siehe Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Instrumentenliste. Siehe auch Baines: *Brass Instruments*, S. 188 und Tarr: *Russian Silver Trumpets*.

120 Kastner: *Manuel général*, S. 207.

ger überwand, zeigen die reichen erhaltenen Bestände von Notenmaterial der preußischen Kavallerie.<sup>121</sup> Wie wir am Anfang des Kapitels berichteten, unterschieden sich die verschiedenen Militärmusiken in der Besetzung und dadurch auch im Klangcharakter. Die Kavalleriemusik mit ihren vielen Trompeten orientierte sich in Richtung eines strahlenden und mächtigen Gesamtklangs, welcher sich von der »schönen und weichen Klangfülle [...] durch die fundamentale Gewalt und Masse der Waldhörner«<sup>122</sup> der Jägermusik abhob. Die Infanteriemusik ihrerseits war geprägt von den frisch pulsierenden türkischen Schlaginstrumenten, untermalt vom zarten Klangbild des Holzregisters. Wir wollen jetzt ein paar preußische Stücke etwas näher ansehen. Eine Ausgabe von Friedrich Wilhelm Wieprecht mit *Sechs Maerschen für Cavallerie Musik* ist leider undatiert.<sup>123</sup> Sie ist aber wahrscheinlich zwischen 1824 und 1828 entstanden, da sie einen chromatischen Bass (wahrscheinlich eine Ophikleide), aber keine chromatischen Trompeten enthält. Die mit »Tromba« bezeichneten Stimmen wurden wohl mit der Stopftechnik ausgeführt, da sie gelegentlich Töne enthalten, die sich außerhalb der Naturtonreihe befinden. Die Instrumentation ist auf Abbildung 3 zu sehen.

ABBILDUNG 3 Friedrich Wilhelm Wieprecht: Marsch Nr. 6, Takt 1–4

- 121 Siehe Georg Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der König. Hausbibl. im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895. Diese Sammlung ist jetzt ein Teil der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- 122 Theodor Rode: *Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik*, Leipzig 1858, S. 25.
- 123 Thouret: *Katalog*, S. 334, Nr. 237, eine von Moritz Westphal gedruckte Ausgabe.

Hier werden die Klappenhörner (»Corno Kent«) sowie die Ophikleide (»Basso Cromati[co]«) als chromatische Melodieführer eingesetzt, während das andere führende Register, bestehend aus den Trompeten in Es, mit hauptsächlich rhythmischen Fanfarenmotiven in der Haupttonart als Klangverstärker wirkt. Die beiden kürzeren Naturtrompeten in B alto respektive in As [alto] werden hauptsächlich als harmonische Füllstimmen mit vereinzelter Dreiklangsmelodik verwendet. Die Melodiepassagen der hochgestimmten Stopftrompetenstimmen entfernen sich nie weit von ihren Naturtönen und verbleiben in ihrer Grundtonart. Ein Konzertstück für Kavalleriemusik im gleichen preußischen Stil von F. C. Lossau ist in Washington überliefert.<sup>124</sup> Es ist dem Grafen von Redern gewidmet und hat den Titel »Ouverture für Trompeten«.<sup>125</sup> Das von Robert E. Sheldon 1993 in seiner Studie »The Brass Band before the Brass Band« behandelte Stück<sup>126</sup> zeigt das von Bagans und Sundelin beschriebene hohe technische Niveau der preußischen Trompeter am Ende der 1820er-Jahre sowie deren Anwendung der Stopftechnik auf der Naturtrompete.<sup>127</sup> Besetzung und Umfang der Trompetenstimmen sind wie folgt:

<b>Besetzung</b>	<b>Umfang/Stopftöne</b> (außerhalb der Naturtonreihe)
Tromba I in C	h–a"/h, dis', fis', a, h, cis"/des", dis"/es", fis", gis", a"
Tromba II in C	e'–g"/fis', a', h', cis", dis", fis"
Principal I in C	g–c"/h, dis', fis', a', h'
Principal II in C	g–a"/h, es', fis', a'
Tromba in D	g–g"/ges, h, fis', a', h', dis"/es", f', fis"
Tromba in F alt	c'–e"/dis'/es', fis', a', h', cis", dis"
Tromba in G alt	g–d"/h, fis', h', cis"
Tromba cromatica [in C]	g–a"/a, ais, b, h, dis'/es', fis'/ges', gis'/as', dis", fis", gis", a"
Corno Kent I	h–a"
Corno Kent II	h–g"
Trombone Alto	g–e"
Trombone Tenore	a–c"
Trombone Basso I & II	C–des'

<sup>124</sup> Washington, Library of Congress, M.1204.L62.S.Case.

<sup>125</sup> »Ouverture für Trompeten / componirt und hochachtungsvoll zugeignet den Grafen von Redern I / von / F. C. Lossau.«

<sup>126</sup> Gedruckt in einer sehr verkürzten Fassung als: Robert E. Sheldon: Before the Brass Band. Trumpet Ensemble Works by Kuffner and Lossau, in: The Wind Ensemble and Its Repertoire. Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble, hg. von Frank J. Cipolla und Donald Hunsberger, Rochester 1994. Für die Kopien des Manuskriptes und der eigenen schriftlichen Arbeit sowie für die freundliche Hilfe bin ich Herrn Sheldon sehr dankbar.

<sup>127</sup> Bagans: Über die Trompete; Sundelin: Die Instrumentierung.

Die Datierung Sind viele Stücke undatiert, so erlauben die Angaben über die Besetzung doch meistens eine zeitliche Einordnung mit einer Abweichung von plus/minus fünf bis zehn Jahren. Eventuelle Widmungen geben ebenfalls wertvolle Auskünfte. Nach alter Tradition wurden Kompositionen adligen Gönnern und Mäzenen gewidmet, so auch das Kavalleriestück von Lossau, welches auf seiner Titelseite eine Widmung an den Grafen von Redern trägt.<sup>128</sup> Dies führt uns frühestens ans Ende der 1820er-Jahre. Diese Daten stimmen mit der von Rode beschriebenen Einführung der chromatischen (Ventil-) Trompete in vielen Musikkorps im Jahr 1828 überein. Im Bassregister ist das Basshorn noch nicht eingesetzt, was auf eine Entstehung vor 1829 deuten könnte.

Kurze Analyse Wir werden jetzt eine kurze Analyse der besonderen Kompositionstechnik für die unterschiedlich gestimmten Naturtrompeten machen. Die Ouvertüre wird mit einem 20-taktigen Adagio eröffnet, wobei die Takte 1 bis 4 mittels einer steigenden Figur ins Fortissimo geführt, im Unisono beziehungsweise in Oktaven von C-Dur über G-Dur und D-Dur unerwartet nach A-Dur modulieren. Dabei liegen die Leittöne (zum Beispiel der Ton *fis* in G-Dur) mit nur einer Ausnahme außerhalb der Naturtonreihe, so dass die Naturtrompeten durch Stopfen um einen halben Ton heruntergebracht werden müssen (Abbildung 4).

Im darauffolgenden komplexen »Allegro furioso« werden die unterschiedlich gestimmten Trompeten, jede nach ihrer Naturtonreihe und jeweils für ein paar Noten, melodisch eingesetzt (Abbildung 5).<sup>129</sup> Das harmonisch sehr abwechslungsreiche Stück bietet viele überraschende Wendungen, so zum Beispiel in den Takten 117 bis 134, wo die C-Trompetenstimmen mit Hilfe von Stopftönen plötzlich in D-Dur spielen (Abbildung 6). Die Aufteilung der Melodie zwischen den Stimmen ist ungewöhnlich weit entwickelt. Die Aufgabe der verschiedenen Register entspricht eher der traditionsüblichen Schreibweise: die tiefen C-Trompeten als Hauptregister mit ihrem obertonreichen,

**128** Hierbei handelt es sich um den am 9. Dezember 1802 geborenen Friedrich Wilhelm von Redern, der schon mit achtzehn Jahren eine Ouvertüre für Orchester komponierte. Er leitete anfangs der 1820er-Jahre mehrere Trompetenchöre der Garde-Cavallerie und komponierte für sie Märsche und Tänze. Er genoss hierdurch Zufriedenheit und Anerkennung vom König Friedrich Wilhelm III. selbst. 1823 trat er in den Staatsdienst ein und wurde 1825 Kammerherr der Kronprinzessin Elisabeth. Ab 1828 leitete er die General-Intendantur der königlichen Schauspiele, ab 1842 die der königlichen Hofmusik, welche gleichzeitig die Aufsicht des königlichen Dom-Chors und sämtlicher »Militär-Musik-Chöre« beinhalten; Friedrich Wilhelm von Redern: *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkämmerers und Generalintendanten*, Köln 2003. Ab 1829 als »Kammerherr am Hofe S. K. Hoh. des Kronprinzen« von Preußen, der auch ein großer Anhänger der Blasmusik war, im Gotha aufgelistet; *Gothaisches genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser* 5 (1829), S. 203.

**129** Aus Sheldon: *Before the Brass Band*, S. 109.

**Adagio**

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Tromba in C I**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Tromba in C II**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Principale in C I - II**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Tromba in D**: Treble clef, 4/4 time. Notes: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), then rests.
- Tromba in F alt**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Tromba in G alt**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Tromba chromatica**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Corno Kent I**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Corno Kent II**: Treble clef, 4/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), then rests.
- Altposaune**: Bass clef, 4/4 time. Notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), then rests.
- Tenorposaune**: Bass clef, 4/4 time. Notes: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), then rests.
- Basso I - II**: Bass clef, 4/4 time. Notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), then rests.

ABBILDUNG 4 F. C. Lossau: Overture, Takt 1–4

vollen Klang als schmetternde Fanfareninstrumente, die Klappenhörner als führendes Register bei weichen, melodiösen Passagen.

**4. Die Entwicklung der Infanterie- und Jägermusik** Der Chromatisierung der Blechblasinstrumente kam die Entwicklung der Militärmusik des frühen 19. Jahrhunderts entgegen. Die traditionelle Flöten- und Trommelbegleitung der Infanterieverbände wurde

Allegro furioso

Sämtl. Trp.  
(klingend)

Tromba in D

Tromba in F

Tromba in G

ABBILDUNG 5 F. C. Lossau: Overture, Takt 21–25. Die obere Notenlinie beschreibt die Melodieführung klingend, das untere System die Kompositionstechnik.

nach und nach durch Blechinstrumente ersetzt beziehungsweise durch sie ergänzt. Wir wollen zunächst einen Überblick über die verschiedenen Traditionen gewinnen.

In England wie auf dem Kontinent wurde die Militärmusik mit verschiedenen Formationen je nach Truppenverband besetzt. Die Blechblasinstrumente entwickelten sich aber anders als bei den französischen und deutschen/österreichischen Militärmusiken.<sup>130</sup> Die während der 1740er-Jahre auf dem Kontinent eingesetzte Besetzung der »Türkenmusiken« tauchte in England erst ab 1786 auf, zuerst bei der Royal Artillery Band und zwei Jahr später bei der King's Guards Band.<sup>131</sup> Die besten britischen Militärkorps waren seit der Neuorganisation während des Amerikanischen Unabhängigkeitskriegs (1775–1783) bei der Miliz und bei den »Freiwilligen« zu finden. Die Entwicklung wurde jetzt rasant. In der Artillery Band war bis 1792 ein Korps von nur acht Spielern besetzt, dann wurden neun Spieler, und zwei Jahre später 10 Spieler pro Korps gezählt. Im selben Jahr war das Korps der Grenadier Guards leicht größer.<sup>132</sup>

- 1 Flute
- 6 Clarinets
- 3 Bassoons
- 2 Serpents
- 1 Trumpet
- 3 Horns [Waldhörner]
- Drums, et cetera [weitere Schlaginstrumente]

130 Die Stopftechnik wurde in England nicht verwendet. Es waren vor allem Klappen- und Zuginstrumente, die zum Einsatz kamen, wobei nicht die Klappentrompete, sondern das Klappenhorn eingesetzt wurde. Siehe oben, sowie Callmar: Die chromatisierte Trompete, Kapitel 4.3.

131 Henry George Farmer: *The Rise & Development of Military Music*, London 1912, S. 73.

132 Ebd., S. 84f.



The image shows a musical score for a brass band. The score is written for 12 instruments: Tromba in C I, Tromba in C II, Principale I - II, Tromba in D, Tromba in F alt, Tromba in G alt, Tromba chromatica, Corno Kent I, Corno Kent II, Altposaune, Tenorposaune, and Basso I - II. The music is in 6/8 time and D major. The Tromba in C I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tromba in D, F alt, and G alt parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tromba chromatica part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Corno Kent I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Altposaune and Tenorposaune parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Basso I - II part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

ABBILDUNG 6 F. C. Lossau: Overture (original), Takt 117–122,  
die C-Trompeten spielen in D-Dur.

Im Jahr 1802 wuchs die Zahl der Spieler in der Artillery Band auf 21, und 1812 konnte man 35 Mann (ohne die drei schwarzen Perkussionisten) sehen und hören.<sup>133</sup> Die Militärmusik gefiel auch König George IV. Er adoptierte um 1820 ein Korps der Husaren, welche zu den feinsten der Zeit zählten. Der erste Trompeter war der aus Erfurt stammende und in Europa sehr bekannte Deutsche Johann Georg Schmidt.<sup>134</sup> Der Dirigent,

<sup>133</sup> Ebd., S. 85.

<sup>134</sup> Siehe auch Callmar: Die chromatisierte Trompete, Kapitel 4.2.1.

Christian Kramer, konnte den König und das Publikum mit einem beeindruckenden Repertoire von Bearbeitungen verzaubern. Sie spielten zum Beispiel Sinfonien von Mozart, Haydn und Beethoven sowie die besten Chöre Georg Friedrich Händels. Kramer wusste den Charakter jedes Instruments voll auszuschöpfen. Die Besetzung war mit 42 Spielern wie folgt:<sup>135</sup>

4 Flutes  
 3 Oboes  
 12 Clarinets  
 4 Bassoons  
 2 Serpents  
 4 Trumpets  
 5 Horns  
 1 Alto Trombone  
 1 Tenor Trombone  
 4 Bass Trombones  
 2 Drums.

In Frankreich wurden 1764 zum ersten Mal unabhängig von den Perkussionsinstrumenten 16 Holzblas- (einfaches Rohrblatt- sowie Doppelrohrblatt- und Flöteninstrumente) und Blechblasinstrumente in einer Regimentsmusik zusammengesetzt.<sup>136</sup> Mit dem Revolutionsgeist nahm Frankreich auch auf dem militärmusikalischen Gebiet eine Vorreiterrolle ein. Dieser Geist wurde zusammen mit Musik viel besser ins Volk getragen. Die Propagierung der politischen Ideen wurde hauptsächlich vom Militär bewirkt. Dies führte zu einer großen Entwicklung der Militärmusik, die vom Regime gut unterstützt und beim Volk beliebt war. Der »capitaine à l'état-major de la capitale« Bernard Sarrette (1765–1858) gründete 1789 mit Bewilligung des »commandant général« de La Fayette die »harmonie de la garde nationale« vorwiegend aus einem Kern von Kindern der Soldaten der Garde Nationale von Paris. Anfangs bestand diese Formation aus 45 Spielern. Unter der geteilten Leitung von Sarrette und François-Joseph Gossec (1734–1829) wuchs sie nach einem Jahr auf 70 Spieler an und wurde zum offiziellen musikalischen Sprachrohr des Revolutionsgeistes in Frankreich. Zuerst wurden alle Ausgaben von Sarrette selbst übernommen. Im Mai 1790 wurden diese von der Stadt zurückbezahlt. Die Stadt übernahm jetzt auch weiterhin die Kosten. Gleichzeitig mit der Auflösung der besoldeten Garde Nationale aufgrund der schlechten Finanzen wurde im Januar 1792 die Unterstützung Sarrettes aufgehoben.<sup>137</sup> Aus diesem Revolutionsgeist heraus wurden ebenfalls sämtliche kirchliche Kinderchöre (*maîtrises*) aufgelöst, womit ihnen die Basis des Musikunterrichts

<sup>135</sup> Farmer: *The Rise & Development*, S. 97 f.

<sup>136</sup> Kastner: *Manuel général*, S. 163.

<sup>137</sup> Ebd., S. 163–164.

entzogen wurde. Sarrette stellte in Namen aller Musiker sechs Monate später ein Gesuch an die Convention nationale, um eine Musikschule für talentierte Musiker zu gründen. Der Antrag wurde am 8. November 1793 mit Applaus gutgeheißen und »après la séance de 18 brumaire an II«<sup>138</sup> unter dem Namen *Institut national de musique* anerkannt. Hier bekam man Gratisunterricht auf allen in den 14 französischen Armeen verwendeten Instrumenten. Die Lehrkräfte waren diejenigen Musiker, die vorher in der *harmonie de la garde nationale* spielten. Diese Musikschule zählt zu den ältesten überhaupt.<sup>139</sup>

Mit der erhöhten Aktivität der französischen Armee in den folgenden Jahren im Ausland konnten, dank der Musikschule von Sarrette, alle Einheiten mit Militärmusiken versehen werden. Das führte dazu, dass die Schule von Sarrette 1795 mit der *Ecole de Chant et de Déclamation* zusammengelegt wurde. Dank der Militärmusik wurde das berühmte Pariser Konservatorium gegründet. Das Konzept und der Name *Conservatoire* wurden laut Kastner am »12 thermidor an III«<sup>140</sup> von der Convention nationale beschlossen. Gossec, Méhul und Cherubini wurden *Inspecteurs et Professeurs de composition* und Sarrette als Leiter gewählt, in welcher Stellung er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1816 blieb.<sup>141</sup> Die anfangs insgesamt 115 angestellten Lehrkräfte wurden auch für die musikalischen Dienste der Armee verpflichtet.<sup>142</sup> Für die alltägliche Begleitung in der Garde Nationale wurde 1795 ein Ensemble mit 32 Musikern in zwei Chöre aufgeteilt und pro Chor wie folgt zusammengesetzt:<sup>143</sup>

6 clarinettes  
1 flûte  
2 cors  
1 trompette  
3 bassons  
1 serpent  
1 cymbalier  
1 grosse caisse

<sup>138</sup> Laut Frédéric Robert: Sarrette, Bernard, in: *New Grove*, Bd. 22, S. 294 wäre es der 8. November 1793.

<sup>139</sup> Im Militärwaisenhaus in Potsdam gründete König Friedrich Wilhelm I. von Preußen 1724 eine Hautboistenschule, möglicherweise die erste Musikschule für Blasinstrumente im militärischen Bereich. Heinrich Sievers: *Die Musik in Wolfenbüttel-Braunschweig*, in: *Die Musik in Hannover*, Hannover 1961, zit. in Renate Hildenbrandt: *Das Oboenensemble in Deutschland von den Anfängen bis ca. 1720*, Diplomarbeit, Schola Cantorum Basiliensis, Basel 1975, S. 22.

<sup>140</sup> Kastner: *Manuel général*, S. 165. Nach dem französischen Revolutionskalender der 30. Juli 1795. Laut Robert: Sarrette, Bernard, S. 294 wäre es der 3. August 1795.

<sup>141</sup> Gossec, in: *Bibliographie nouvelle de contemporains*, hg. von A[ntoine]. V[incent]. Arnault u. a., Paris 1822, Bd. 8, S. 235.

<sup>142</sup> David Ledent: *La révolution symphonique. L'invention d'une modernité musicale*, Paris 2009, S. 183 f.

<sup>143</sup> Kastner: *Manuel général*, S. 165.

Bei den großen patriotischen Feiern wollte man das musikalische Sprachrohr der Revolution möglichst groß und klar aufzeigen und war auf alle Kräfte angewiesen. So entstand das weltweit erste Blasorchester in folgender Besetzung:<sup>144</sup>

30 clarinettes  
10 flûtes  
6 premiers cors  
6 seconds cors  
18 bassons  
8 serpents  
3 trombones  
4 trompettes  
2 tubae corvae  
2 buccins  
2 timbaliers  
2 cymbaliers  
2 tambours  
2 triangles  
2 grosses caisses  
[Total 99]

Eine große Napoleonische »musique de l'infanterie impériale« bestand im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts aus:<sup>145</sup>

16 clarinettes en ut<sup>146</sup>  
1 petite clarinette en fa  
1 petite flûte  
4 cors  
2 trompettes  
4 bassons  
3 trombones  
2 serpents  
1 buccin  
[1] grosse caisse  
2 cymbaliers  
1 caisse roulante  
2 caisses à timbre (caisses claires)  
2 pavillons chinois  
1 triangle  
[Total 43 Spieler]

<sup>144</sup> Ebd., S. 166. Das Total von 115 bei Kastners Aufzählung erklärt sich durch die ebenfalls aufgelisteten »10 musiciens non exécutants« und die »5 compositeurs dirigeant l'exécution« sowie »1 chef d'orchestre exécutant«.

<sup>145</sup> Ebd., S. 171.

<sup>146</sup> Ab 1814 tauchte die C-Klarinette in vielen Regimenten als Ersatz für diejenige in B auf. Am 13. Oktober 1823 wurde der obligatorische Einsatz von B-Klarinetten amtlich festgehalten (»... rendirent obligatoire l'adoption de la clarinette en si bémol«). Kastner: *Manuel général*, S. 170.

Die Schweiz versuchte, diesem Beispiel zu folgen. Verschiedene Probleme bei der Besetzung der zum Teil für die Schweiz recht exotischen Holzinstrumente führten am Ende der 1820er-Jahre zur sogenannten Metallharmonie, ausschließlich besetzt mit Blechblasinstrumenten. In den anderen deutschsprachigen Ländern kam in der Infanteriemusik eine ausgewogene Mischung zwischen Holz- und Blechinstrumenten zum Einsatz. Das Ziel war ein breites, jedoch zartes Klangbild.<sup>147</sup>

Auf das Friedensabkommen zwischen den Eidgenossen und Napoleon 1803 folgte die sogenannte Mediationszeit (1803–1814), in der die Franzosen großen Einfluss auf die Schweiz ausübten. Die von Napoleon am 19. Februar 1803 eingesetzte Vermittlungsverfassung verlangte die Bildung einer Kontingentsarmee, für die jeder Kanton entsprechend seiner Größe und seiner militärischen Befindlichkeit Truppen bereitzustellen hatte, die im Kriegsfall mobil gemacht werden konnten. Durch den Bundesvertrag von 1815 und die damit einhergehende Militärorganisation wurden die Schweiz und ihre Armee von der französischen Kontrolle befreit. Hinsichtlich der Zuteilung der Signalisten zu den Kompanien traten gegenüber dem Allgemeinen Militärreglement der eidgenössischen Kontingenztruppen von 1807 wesentliche Veränderungen ein.<sup>148</sup>

Das Allgemeine Militärreglement für die eidgenössischen Truppen von 1817 schrieb für die Signalisten der Scharfschützenkompanien zwei, für die der Jägerkompanien drei Trompeten vor. Vor 1817 erhielten nur die ehrwürdigen Kavallerietruppen Trompeten. Den Jägerkompanien im Bataillon waren 2 Tamboures und 1 Pfeifer, den Scharfschützenkompanien 2 Waldhornisten zugeteilt.<sup>149</sup> Im Jahr 1815 wurden im Kanton Aargau 42 Trompeten in Dis mit C-Bögen aus Straßburg (wahrscheinlich von Kretschmann) bezogen. Am 23. Juni 1827 erteilte die Militärkommission der Zeughauskommission in Bern einen Antrag folgenden Inhalts:

»[...] da keine Schützentrompeten mehr vorrätig sind, so werden sie ersucht, wieder dergleichen [zu] verfertigen, aber mit einem Zug zur Wienerstimmung versehen zu lassen. Da jedoch in der Folge die sog. englischen Bügel [Kenthörner] zur Ordonnanz angenommen werden möchten, so ist einstweilen nur die allernötigste Anzahl anzuschaffen, bis Herr Oberlieutnant Fellenberg [...] über die Verfertigung genannter Bügel Erkundigungen eingezogen und den Erfolg seiner Bemühungen einberichtet haben wird.«

Das Urteil Fellenbergs muss günstig ausgefallen sein, denn am 8. März 1831 wünschte der Scharfschützenstab, dass statt der Trompeten Bügel einzuführen seien, »welche zwar etwa 2 Franken mehr kosten, aber zweckmäßiger sein sollen.«

<sup>147</sup> Rode: Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik, S. 8.

<sup>148</sup> Biber: Von der Bläsermusik zum Blasorchester, S. 289.

<sup>149</sup> Die folgenden Angaben und Zitate zur Schweiz stammen aus Biber: Von der Bläsermusik zum Blasorchester, S. 103 f.

In Österreich wurde der Klang mit den vielen Flügelhörnern von Rode als »gesangvoll, angenehm und zart« beschrieben. Um den Ton noch weicher zu machen, bevorzugte man teilweise sogar Elfenbeinmundstücke anstelle solcher aus Metall.<sup>150</sup> Das Klappenhorn wurde jedoch nie richtig akzeptiert. Erst die Ventilflügelhörner fanden bei den Militärmusiken Anklang. In der bereits oben erwähnten, 1827 in Wien gedruckten Instrumentenführungslehre von Swoboda stehen in der Infanteriemusikbesetzung abgesehen von den Holzblasinstrumenten auch nur die Klappentrompeten und keine Klappenhörner im melodieführenden Register.<sup>151</sup>

Die Infanteriemusik 1827:

- 1 Piccolo in Des
- 2 Klarinetten in As
- 4 Klarinetten in Es
- 1 Fagott
- 1 Serpent
- 2 Tenorposaunen
- 1 Bassposaune
- 2 Waldhörner in Es
- 2 Waldhörner in As
- 2 Klappentrompeten in Es
- 2 Trompeten in (hoch) As
- 2 Basstrompeten in Es
- 1 Trompete in F
- 1 Trompete in C
- 1 Trompete in Es
- 1 Große Trommel

Da Schweden vor allem von deutschen Militärmusikdirektoren beeinflusst wurde, setzten sich dort die deutschen Traditionen durch.<sup>152</sup> In Preußen war man bei der Instrumentenwahl von der österreichischen Armee beeinflusst und wehrte sich noch bis 1858 standhaft gegen das Auswechseln der Waldhörner durch die »Cornettneulinge, die so stumpf und roh klingen«, die nach 1847 aber doch allmählich Verwendung fanden. Wie schon erwähnt, passte sich die Besetzung des Militärmusikcorps, der Kavalleriemusik, der Infanteriemusik, der Jägermusik, der Grenadiermusik, der Füsiliermusik, der Scharfschützenmusik usw. allgemein den in der Einheit verwendeten Signalinstrumenten an und erreichte dadurch sehr vielfältige Besetzungsmöglichkeiten.<sup>153</sup>

Als eine der führenden Kriegsmächte Europas mit einer langen Tradition wurde in Preußen nicht nur das Militär an sich, sondern auch das Musikkorps auf dem letzten Stand der Entwicklung gehalten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Preußen

150 Rode: Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik, S. 8.

151 Zit. in Kastner: *Manuel général*, S. 195 und Farmer: *The Rise & Development*, S. 99.

152 Siehe Callmar: *Die chromatisierte Trompete*, Kapitel 4.1.

153 Rode: Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik, S. 8, 13, und 15f.



sogar zu einem führenden europäischen Militärmusikzentrum. Um 1845 gab es allein in Berlin vierzig Infanterie-Musikkorps und zehn Jäger-Musikkorps.<sup>154</sup> Tonangebend war der umstrittene Kavalleriekomponist und Dirigent Friedrich Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Seine Reform der preußischen Militärmusikorganisation stieß auf einigen Widerstand und war kein leichtes Unterfangen. Hierzu konnte Wieprecht jedoch Qualitäten und Kompetenzen in verschiedenen Bereichen einbringen:

- im musikalischen Bereich als kgl. Kammermusikus, Komponist und ab 1828 Leiter der Regimentsmusik in der »Garde du corps«,
- im Bereich der Erfindungen mit mehreren Ventilpatentgesuchen für Blechblasinstrumente sowie verschiedenen erfundenen Bassinstrumenten für das Holzblasregister,
- in der Organisation, dank welcher er eine steile Karriere als Zivilist in der Armeemusik machen konnte: 1835 als Oberaufsicht über mehrere Kavalleriekapellen, 1838 als »Director der gesammten Musikchöre des Gardecorps« und schließlich 1843 als Leiter der gesamten preußischen Militärmusik.

Nach Gründung des Deutschen Reiches 1871 wurde das preußische Konzept der Militärmusik auch auf die anderen deutschen Länder ausgedehnt.<sup>155</sup>

Wie sich die Besetzung der preußischen Musikkorps im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts genau entwickelt hat, wissen wir auf Grund eines Streits im Jahr 1858 um die Verdienste in eben dieser Frage.<sup>156</sup> Dass Wieprecht die Hauptfigur bei den Chromatisierungen der Militärmusik in Preußen war, wird in einem zeitgenössischen Sendschreiben vehement bestritten.<sup>157</sup> Dieser Schrift entnehmen wir, dass Wieprecht erst im Jahre 1838 seine höheren Militärfunktionen erhielt und daher das sogenannte Wieprecht-System,<sup>158</sup> welches sich angeblich schon in den 1820er-Jahren durchgesetzt hätte,<sup>159</sup> eher ein politischer Versuch Wieprechts war, seine Position in Berlin um 1845 zu stärken.

<sup>154</sup> Ebd., S. 9.

<sup>155</sup> Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1987, S. 67.

<sup>156</sup> Rode: *Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik*, S. 11.

<sup>157</sup> Es handelt sich um einen 30 Seiten langen offenen Protestbrief, der gleichzeitig als Beitrag zur »Geschichte der Königl. Preußischen Infanterie- und Jägermusik« gilt. Der Autor, Theodor Rode, war der Sohn Gottfried Rodes, Direktor des Musikkorps vom Garde-Jägerbataillon zu Potsdam von 1817 bis zu seinem Tode im Jahr 1857. Er wollte die Entwicklungsarbeit seines Vaters rechtmäßig verteidigen und gleichzeitig Preußens große Militärmusiktradition als Erster aufklären und ehren.

<sup>158</sup> Rode: *Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik*, S. 13.

<sup>159</sup> Siehe Philip Bate und Edward H. Tarr: *Wieprecht, Wilhelm*, in: *New Grove*, Bd. 27, S. 372, sowie August Kalkbrenner: *Wilhelm Wieprecht*, Berlin 1882, und Heyde: *Das Ventilblasinstrument*, S. 23 und 67.

Die Entwicklung der preußischen Infanteriemusik Die Stimmungen der Trompeten wurden in der Militärmusik in zwei Lagen aufgeteilt, entweder in der Tenorlage als Basstrompete in den Stimmungen D, Es, G oder As (mit der gleichen Instrumentenlänge wie bei den Hörnern), oder in der Sopranlage, eine bis zwei Oktaven höher, nämlich zwischen A (basso), B (basso), C, D, Es, E, F, G, As, A (alto), B (alto) und in Preußen sogar bis C (alto).<sup>160</sup> Die sogenannte Harmoniemusik eines Infanteriemusikcorps bestand vor 1805 aus:<sup>161</sup>

2 großen Flöten  
 2 Oboen in C  
 2 Klarinetten in C, B oder A  
 2 Fagotten  
 2 Inventions-Waldhörnern  
 2 Inventions-Trompeten und  
 2 Bassposaunen.

Die Infanteriemusik von 1805 bis 1816:

1 Piccolo und 2 große Flöten  
 2 Oboen  
 2 Klarinetten in C, F  
 2 Klarinetten in B, Es und A  
 2 Fagotte  
 1 Kontrafagott  
 2 Inventions-Waldhörner  
 2 Inventionstrompeten  
 2 Bassposaunen  
 1 Serpent  
 1 Große Trommel  
 1 Kleine Trommel  
 1 Triangel  
 1 Paar Becken

Die Infanteriemusik 1816 bis 1828:

1 Piccolo und 2 große Flöten  
 2 Klarinetten in C, F  
 2 Klarinetten in B, Es und A  
 1 Bassethorn (Alt Klarinette)  
 2 Oboen  
 2 Fagotte und 1 Kontrafagott

- 160 Siehe Sundelin: *Die Instrumentierung*, S. 22–27 sowie S. 40f.: »Aber bei der Kavalleriemusik wird auch manchmal eine noch höhere Stimmung angewendet, nämlich in C alto, welche dann eine ganze Oktave höher steht als die gewöhnliche Tromba in C. Sie wird ebenfalls nur, so wie die kurz vorhergehenden, als Solo-Trompete benutzt und kann dann folgende Töne blasen: [Als Noten abgebildet] g, c', e', g', b', c'' [und durch das Stopfen zusätzlich] fis', a', h'.«
- 161 Rode: *Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik*, S. 11.

- 1 Englisches Basshorn (eine Art Fagott aus Metall)<sup>162</sup>
- 2 Inventions-Waldhörner (um 1817 Chromatische Hörner)<sup>163</sup>
- 2 Inventionstrompeten
- 1 Altposaune
- 1 Tenorposaune
- 1 Bassposaune
- 1 Serpent
- 1 Große Trommel
- 1 Kleine Trommel
- 1 Triangel
- 1 Paar Becken

Die Infanteriemusik ab 1828:

- 1 Piccolo und 2 große Flöten
- 2 Klarinetten in C, F
- 2 Klarinetten in B, Es und A
- 1 Bassethorn (Alt Klarinette)
- 2 Oboen
- 2 Fagotte und 1 Kontrafagott
- 1 Englisches Basshorn
- 2 Chromatische Waldhörner in (hoch) C<sup>164</sup>
- 2 Ventiltrompeten<sup>165</sup>
- 1 Chromatisches Althorn (mit Ventilen)
- 1 Tenorposaune (ab 1832 zum Teil mit Ventilposaune)
- 1 Bassposaune (1829 Harmoniebass,<sup>166</sup> 1832 Bombardon<sup>167</sup>)
- 1 Serpent
- 1 Große Trommel
- 1 Kleine Trommel
- 1 Triangel
- 1 Paar Becken

**162** Siehe Heyde: Das Ventilblasinstrument, S. 264.

**163** Nach der Erfindung von Blümel kaufte Stölzel die Rechte für das 3-ventilige Waldhorn und erhielt 1817 in Preußen ein 10-jähriges Patent dafür. Wann genau diese in der Infanteriemusik einsetzbar waren, wird hier nicht belegt, aber dass im Jahr 1828 die Waldhörner »schon seit einigen Jahren« mit Ventilen versehen waren, können wir Rode entnehmen: *Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik*, S. 12.

**164** Ventilhörner, siehe vorhergehende Anmerkung.

**165** Zuerst mit Blümel'schen Ventilen, später mit Wienerventilen; siehe Rode: *Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik*, S. 12.

**166** Harmoniebass war eigentlich ein Klappenhornbass mit 9 Klappen. Siehe ebd., S. 12.

**167** Beim Bombardon handelt es sich um den Stammvater der Tuba, mit einem kleineren Schallstück, dafür mit kräftigerem Ton und mit Wienerventilen versehen. Er kam 1832 zum Harmoniebass dazu. Siehe ebd., S. 12.

Die Entwicklung der preußischen Jägermusik Die Entwicklung der Jägermusik war ähnlich. Obwohl heute das Repertoire nicht immer überliefert oder identifiziert beziehungsweise datiert ist, erhalten wir hier eine Vorstellung von den Stücken, die mit der Besetzung von 1806 bis 1815 gespielt wurden. Zum Repertoire gehörten: »Märsche in 6/8, 2/4 und 4/4 Takt, zweitheilige Walzer, Menuetts, Polonaisen, Arien, Francaisen, ja sogar eine Overture.«<sup>168</sup> Die Besetzungsentwicklung war wie folgt – wobei die Jägermusik vor 1806 noch keine eigentliche Jägermusik war, man spielte nur drei- bis vierstimmige Fanfaren und Märsche auf Bügelhörnern.<sup>169</sup>

Die Jägermusik von 1806 bis 1815:

- 3 Corni in F (Inventionshörner)
- 1 Tromba in F (Inventionstrompete)
- 1 Trombone Basso (Bassposaune)

Die Jägermusik 1815/16 bis 1825:

- 1 Corno principale in F und (hoch) B (ab circa 1820 Ventilhorn<sup>170</sup>)
- 3 Corni in F (ab circa 1820 Ventilhörner)
- 2 Corni Kent in C (1815)
- 2 Trombe in F (1815)
- 1 Trombone Tenor (1816)
- 2 Tromboni Bassi

Die Jägermusik um 1828:

- 1 Corno principale in F und (hoch) B (Ventilhorn)
- 3 Corni in F (Ventilhörner)
- 2 Corni Kent in C
- 3 Trombe in F »chromatici« (Ventiltrompeten in F)
- 1 chromatisches Althorn
- 1 Trombone Tenor
- 1 Trombone Basso
- 1 Harmoniebass (1829)

Die Jägermusik um 1837:

- 3 Waldhörner in B (hoch und tief) oder As
- 6–7 Waldhörner in F oder Es
- 3 Kenthörner in C (ab 1847 Cornette in C)
- 3 chromatische Wiener Trompeten in B und F (1831 Ventiltrompete in hoch B)
- 1 chromatisches Althorn (ab 1847 Altcornett)
- 1 chromatisches Tenorhorn

**168** Siehe ebd., S. 24.

**169** Das Bügelhorn war ein Flügelhorn in Halbmondform, welches man bis in die 1830er-Jahre bei den Jägertruppen als Signalinstrument verwendete. Ebd., S. 23.

**170** Im Jahr 1828 wurden Hörner mit Blühmelschen Ventilen eingesetzt. Vorher war »versuchsweise seit einigen Jahren mit Stölzelschen Ventilen geblasen worden.« Später, aber noch vor 1837, wurden neue dreiventilige Waldhörner angeschafft. Ebd., S. 25.

- 1 chromatische Bassposaune mit Wiener Ventilen (ab 1832)
- 1 Harmoniebass (1829, nach Abschaffung desselben, eine Tuba)
- 1 Bombardon (1831) mit Wienerventilen (vor 1837), und später nur Tuben

Der Klang der chromatischen hohen B-Trompeten war nicht nach dem Geschmack Wieprechts. Laut eigenen Angaben von 1833 wurden sie aufgrund »ihrer harten Klangfarbe beseitigt [... ich] bediente mich statt derer der durch mich neu geschaffenen Sopran-Cornetts«. Diese »von ihm selbst« erfundenen Kornette waren eigentlich schon durch Stölzel erfunden worden. Obwohl Wieprecht in Verbindung mit der Firma Moritz einen vollständigen Kornettchor nach einheitlichem mensurellem Plan, bestehend aus Sopran- und Altkornett (1833), Basstuba (1835), Tenortuba (1838), Piccolokornett in Es (1842) und Piccolokornett in hoch As (1875) entwickelte, hatte nur die Basstuba bestehenden Erfolg.<sup>171</sup> Im Jahr 1842 führte Wieprecht sein neu instrumentiertes Jägermusikcorps (von der Kritik als »Cornett-Jägermusik« bezeichnet) einer preußischen Fachjury der Militärmusik mit unter anderen »Se. königl. Hoheit dem Prinzen von Preussen« selbst vor. Sie wurde nicht nur verworfen, sondern es wurde auch befohlen, die alte Jägermusikbesetzung von Gottfried Rode zu behalten und diese auch beim Garde-Schützenbataillon zu Berlin einzuführen, »was denn auch unter der Leitung des damaligen tüchtigen Musik-M. der Schützenmusik, Kopprasch, geschah«.<sup>172</sup> Die Kornette wurden nicht überall gerne gesehen (und gehört), und doch konnte sie Wieprecht durch seine Autorität als Direktor der Musikchöre des Gardecorps und ab 1843 des 10. Bundes-Armee-Corps, vielfach an Stelle der Waldhörner und Trompeten einführen.<sup>173</sup>

171 Heyde: Das Ventilblasinstrument, S. 204.

172 Rode: Zur Geschichte der Infanterie- und Jägermusik, S. 26.

173 Heyde: Das Ventilblasinstrument, S. 205.

**Historical background** Documental evidence concerning the production of brass instruments in Milan during the 18<sup>th</sup> century concentrates mainly on the last quarter of the century. A different situation holds for Turin where several families of wind instrument (mostly brass instrument) makers are documented from the beginning of the century: the Viccos until about 1750, then Giuseppe Bechis and Giuseppe Velata (1747–1813) active from 1779, and his son Giuseppe until 1829. In Turin wind instruments were employed for different types of tasks related to the Savoia court life such as hunting, official ceremonies and performances. There exists a wide documentation of the court activities, with detailed payment records, which include payments for wind musical instrument acquisitions and repairs. This favourable archival situation allowed researchers to identify many musical instrument suppliers from the beginning of the 18<sup>th</sup> century. Most of the brass instrument makers were brass artisans (*pajolai*), who also, or mainly, made metal pots and similar wares. Without these payment records it would have been difficult to document the existence of these makers.<sup>1</sup>

In Milan there was no stable court life during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, thus documentation regarding the production of musical instruments is relatively scarce: during our research no specific record was found concerning brass instrument makers for the first three quarters of the 18<sup>th</sup> century. The main sources of information, until the beginning of the 19<sup>th</sup> century, were the archives kept in the parishes of Milan. Around the turn of the century, the lists of residents (*registri delle anime*), which were usually updated yearly, start to give more detailed information concerning the jobs of the people there listed. Musical life in Milan is well documented and studied: wind instruments were often employed not only by military corps, but also in music ensembles, theatres and religious institutions. Many records have survived relating to the open-air concerts organised around 1750 by Giovanni Battista Sammartini, who employed a large orchestra which included a wind section. It is likely that many wind instruments would have come from Vienna or Prague, where famous makers were active, but we may also assume a local production, even if this is difficult to document. Only three names of woodwind instrument makers are known at present for the first half of the century: Giovanni Maria Anciuti, Beltrami and Antonio Grassi.

1 Francesca Odling and Lorenzo Girodo: Documenti sulla costruzione degli strumenti a fiato a Torino fra XVII e XVIII secolo, in: *Liuteria Musica e Cultura 1999–2000*, ed. by Renato Meucci, Lucca 2000, pp. 25–42.



An analysis of the registers of many parishes which started to record residents' occupations from about the end of the 18<sup>th</sup> century onwards enabled us to identify the names of many brass artisans (*ottonai*), plumbers (*trombari*) or metal and tin workers (*tollai*). As stated above, these professions may also be associated with the construction of brass instruments. The words *trombaio* or *trombaro*, commonly used at the time for designating plumbers, has however led to a mistaken identification between this job and that of trumpet makers (through a false interpretation of the word *tromba*, which usually means trumpet in Italian). It is worth noting that common family names for these kinds of artisans in Milan were Beltrami and Piana, whose origin was the Val Strona, located north of Milan, where the profession of wood turner is still common today. But it is hard to know whether any of these were also making wind instruments.

**The situation in Milan at the end of the 18<sup>th</sup> century** Around the end of the 18<sup>th</sup> century the demand for wind instruments was not strong enough to ensure a sufficient income for makers, who tended to exercise more than one job – for example that of plumber. Alternatively they worked as musicians, as in the case of the brothers Garegnani and Giacomo De Luigi, who all played in the civic band. It may be of interest here to cite the whole composition of the civic band of Milan in 1796, where the brothers Garegnani (hunting horns) and De Luigi (2<sup>nd</sup> clarinet) are mentioned (figure 1):

Two hunting horns (Melchiorre and Giuseppe Garegnani)

Two straight trumpets

Three first clarinets

Three second clarinets (one of them Giacomo De Luigi)

Two piccolos

Three bassoons

One »ombrolino« (stick chimes)

One cymbal

One serpent

One drum.

There are very few known names of wind instrument makers of the last quarter of the 18<sup>th</sup> century. An interesting source of information is the 1791 edition of the commercial guide of Milan *Il Servitore di Piazza*, which lists the following names of wind instrument makers: Antonio Grassi, for all kinds of woodwinds, Pietro Cortellone for woodwinds, the brothers Garegnani for brass instruments, and Michele Lanfranchi, known as a wind instrument maker from this citation only. The name of Antonio Grassi, born in 1730, is mentioned in the parish registers of Milan in 1789–1792, and again in 1800 listed as an

FIGURE 1 Composition of the civic band in 1796. Milano, Biblioteca Trivulziana, Fondo materie, Cartella 50, Banda musicale. Copyright by Comune di Milano

Ruolo		
Degli Individui Componenti la Banda della Guardia Napol. Milanese		
1	Garegnani Melchior	Corni da caccia
2	Garegnani Giuseppe	
3	Camocchia Felice	Trombe Dritte
4	Schirotti Antonio	
5	Binago Pietro	Clarineti Primi
6	Galinotti Giuseppe	
(12) 7	Amber Domenico	
8	Goala Luigi	Clarineti Secondi
(13) 9	Gemoni Giuseppe	
10	Delvigi Giacomo	
11	Abet Giovanni	Chavini
12	Emanuel Antonio	
13	Bucinelli Giuseppe	Fagotti
14	Mazzoni Giuseppe	
15	Cattaneo Domenico	
16	Galinotti Giacomo	Obolalino
17	Flaver Giovanni	Flauti
(18) 18	Motel Carlo	Serpent
(19) 19	Cerdier Andrea	Tamburone

oboe maker at the age of 70. Many instruments signed Grassi, all woodwinds, survive today; they are possibly the work of more than one generation of makers.

The suppression of the guilds in Lombardy that happened gradually between 1773 and 1787, under the stimulus of the empress Maria Theresa of Austria, started a new process of liberalisation of production and opened the internal market to new products. However at the beginning the demand was still very weak if we consider that, in a report on the imports of 1778, the total number of wind instruments was limited to:

Brass post horns 3  
Flutes 4  
Oboes 3  
Brass straight trumpets 8

and that the local production was most probably not much higher.<sup>2</sup>

2 Archivio di Stato di Milano (I-Mas), Fondo Commercio, Parte Antica, cartella 4, n. 15: Dizionario delle merci, che sono state importate nello Stato di Milano nel 1778, nella loro quantità, e prodotto, col confronto del prodotto che darebbero calcolandole al dazio, che la Tariffa ascrive alla Provincia di Milano, ed a quello di riforma per li Capi, che sono stati riformati a tutto Agosto 1785.

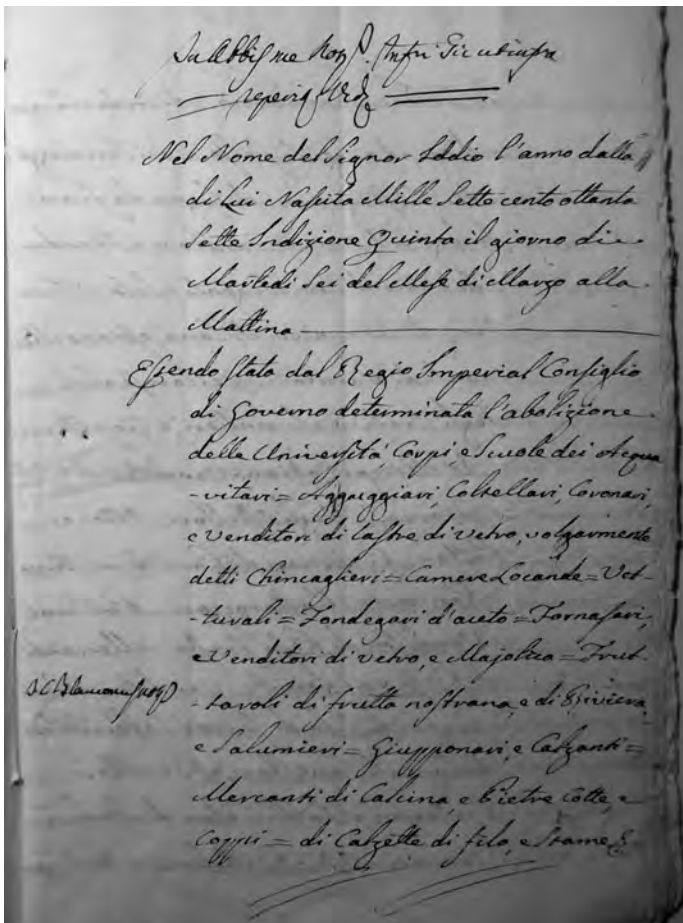


FIGURE 2 Document dated 6 March 1787, reporting the suppression of the guilds. Archivio Storico Civico, Milano (I.Mt), Fondo Materie, cartella 731. Copyright by Comune di Milano

In the same year of 1778 the export of turned objects (*opere da tornitore*) or objects made of brass and copper from Lombardy was forbidden; small trumpets (*opere di ottone*, *opere di rame*, *trombettine*) and, of course, musical instruments were implicitly included.<sup>3</sup>

One of the main consequences of liberalisation was that the artisans were no longer tied to the limited set of tools, proper to a guild, and could work both wood and metal. New enterprises were created through the free initiative of artisans, bypassing the strict guild rules of apprenticeship. During the French domination, the Lombard Institute of Sciences, Letters and Arts was created in 1805. Every two years the Institute organised exhibitions of industrial products, and prizes were assigned to makers of different kinds of artifacts, musical instruments included, with the aim of promoting quality and innovation. A prize assigned to a maker would have increased his visibility and appreciation on the market. The patent system was introduced after the return of the Habsburgs in 1815 and extended to the other parts of Italy only after the re-unification of 1860. The

3 I-Mas, Fondo Commercio, Parte Antica, cartella 22.

protection of new ideas and innovations and consequently the exclusive rights of exploitation for a fixed period of time was thereby made possible. However the economic situation in Milan after the many wars and political changes, which started before 1790 and continued after 1815, strongly constrained the internal market. The consequences of liberalisation were therefore not immediate and several decades had to pass before a significant increase in the number of makers could be registered.

**The French domination of Milan** The period of the French domination of Milan, from 1796 to the Congress of Vienna of 1815, brought with it a reorganisation of the bands. Concerning the production and repair of wind instruments documents dating from 1796 mention the names of Antonio Grassi for clarinets, flutes, bassoons, oboes and flageolets, an otherwise unknown Antonio Locatelli for new hunting horns, and the brothers Garegnani, who were the main suppliers of brass instruments, as described below. However most of the instruments were acquired abroad, for instance when the new civic band was reorganised in 1796.<sup>4</sup>

As stated before, the brothers Garegnani, Melchiorre and Giuseppe, and Giacomo De Luigi are also mentioned as players from 1793 to 1802 in many documents related to the *Banda della Guardia Nazionale Milanese*. An interesting document dated 23 July 1796 (figure 4 on page 161) informs us that the band commissioned a sculptor to build a *corno serpentino*, probably a small serpent horn: »Militare – Banda della 5½ Brigata d'infanteria francese-Corno serpentino fatto e somministrato per £170 S 10 (5½ Luigi d'oro) dallo scultore Agostino Gerli«. <sup>5</sup> This was probably a mouthpiece wooden instrument, related to the traditional serpent, but carved with special care and perhaps recalling the shape of the oboe-family *serpentini*, made by Antonio Grassi supposedly several years before <sup>6</sup> (he was still active in 1796). An early example of the tradition of instruments with a dragon or serpent head bell in Milan is the contra-bassoon by Giovanni Maria Anciuti, dated 1732. Another much later instrument with a dragon head bell is the 3-keyed wooden bass-horn (*cimbasso*) <sup>7</sup> marked *Fratelli Garignani Milano*, the only actually known surviving instrument by those makers. <sup>8</sup>


4 Archivio Storico Civico, Milano (I-Mt), Fondo materie, cartella 50.

5 I-Mt, Fondo materie, cartella 50, Banda musicale, Atti vari.

6 Renato Meucci: Les »serpentini« utilisés par Mozart à Milan, in: *Ecoles et traditions régionales* 1, Paris 2004 (Musique Images Instruments, vol. 6), pp. 180–187.

7 Renato Meucci: The Cimbasso and Related Instruments in 19<sup>th</sup>-Century Italy, in: *The Galpin Society Journal* 49 (1996), pp. 143–179.

8 New Haven, Yale University collection of musical instruments, Acc. No. 3559.1960. In Georges Kastners *Manuel général de musique militaire* (Paris 1848) this instrument is defined as *Serpent droit*, *Serpent basson*, or *Ophilbaryton*.

LIBERTÀ.  EGUAGLIANZA.

IN NOME DELLA REPUBBLICA CISALPINA.  
BANDA MILITARE SEDENTARIA  
NELLA COMUNE DI MILANO.

**RUOLO**

Degli Individui componenti la Banda suddetta  
per la Decade del mese ~~di~~ Anno ~~di~~ della R. C.

1	<del>Corno</del> e Clarinetto	Galinotti Giuseppe		
2	Ottavino	Aber Giovanni		
3	Clarinetto	Binago Pietro		
4	Clarinetto	Bucinelli Giuseppe		
5	Ombrelino	Baglioni Francesco		
6	Fagotto	Bucinelli Candido		
7	Tromba Dritta	Camoccia Felice		
8	Fagotto	Cattaneo Domenico		
9	Clarinetto	De Luigi Giacomo		
10	Ottavino	Emanuel Antonio		
11	Clarinetto	Galinotti Giacomo		
12	<del>Corno</del> e <del>Caccia</del>	Garegnani Melchiorre		
13	<del>Corno</del> e <del>Fagotto</del>	Garegnani Giuseppe		
14	Clarinetto	Guala Luigi		
15	Ottavino	Haver Giovanni		
16	Fagotto	Mazzone Giuseppe		
17	Batti	Panziati Giuseppe		
18	Tamburone	Piazza Giuseppe		
19	Tromba Dritta	Schirotti Antonio		

FIGURE 3 Composition of the civic band of Milan in 1797. Milano, Biblioteca Trivulziana, Fondo materie, Cartella 50, Banda musicale. Copyright by Comune di Milano

The brothers Garegnani appear in the registers (*stato delle anime*) of the Parish of S. Tecla in Milan from 1790 to 1793 in Contrada de' Pattari 567 as ramari, or copper workers. In the census of 1811, updated up to 1835,<sup>9</sup> the year of a new census, under the name Garignani, we find:

»Garignani Melchiorre, di Giuseppe e fu Berri Teresa, 1 dicembre 1759, trombajo-fabbricatore di corni da caccia, 588 (corso Francesco, parrocchia di S. Carlo), morto 1829 L 73 (parrocchia di S. Carlo/S. Maria dei Servi).

Garignani Giuseppe, di Giuseppe e fu Berri Teresa, 8 luglio 1775, trombajo-fabbricatore di corni da caccia, 588 (corso Francesco, parrocchia di S. Carlo), morto 1827 L 73 (parrocchia di S. Carlo/S. Maria dei Servi).

9 The census of 1811, updated up to 1835 and the census of 1835, updated up to 1866 are kept in the Archivio Storico Civico di Milano, Bibl. Trivulziana under the title »Ruolo generale della popolazione«.

Garignani Francesco, di Giuseppe e fu Berri Teresa, 1772, trombajo-fabbricatore di corni da caccia, 588 (corso Francesco, parrocchia di S. Carlo), morto 1823 F 6 (parrocchia di S. Carlo/S. Maria dei Servi).«

Besides the afore-mentioned *Servitore di Piazza* of 1791, other commercial guides of Milan show a record of the Garegnanis from 1811 to 1839 (from 1837 as »ditta« or firm). From 1840 to 1842 their name is associated with the firm of Galbiati, Garegnani and Clerici, for brass instruments and metal products (»fabbr. di corni da caccia e trombe, ed anche tollaj«). The brothers are mentioned in the commercial guides of Milan as:<sup>10</sup>

1811–1819: fabbricatore d'istromenti musicali da fiato;

1820: fabb. di corni da caccia, trombette, ed oggetti di lata del così detto *moiré métallique*, ec.;

1822: fabbrica di corni da caccia e trombette

1837: trombe, ed anche tollaj

What is meant by *moiré métallique* is a special technique of treating the surface of tin objects having the purpose of providing a crystal-like or frosted appearance.

After the last of the brothers Garegnani, Melchiorre, died in 1829 one may assume that other members of the family continued their activity, but no information to support this hypothesis was found. Following the French conquest of Milan in May 1796 a reorganisation of the military corps took place and several documents, dating from 1796 to 1799, refer to the commission of brass instruments by the brothers Garegnani for military trumpets, horns and repairs.<sup>11</sup> Examples of the many orders are:

20 July 1796: repair and parts replacement for n. 6 *trombe da Guera in giro piccolo*

The same month: other 30 trumpets, 2 horns and 2 cymbals.

23 August 1796, for the *Municipalità* of Milan: »due Corni da Caccia nuovi in tutti li toni con un ritorto per ogni tono e fatti a pompa per crescere e calare la voce dacordo zecchini n. 30. Fatto una tromba dritta per armonia in giro piccolo per tutti li toni con un ritorto per cadaun tono con i suoi puntini e bochino dacordo zechini n. 5«.

The price and quality of the supplied instruments was judged by experts designated by the City, and several reports exist on supplies of brass instruments.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Elena Previdi: *I costruttori milanesi di strumenti musicali nelle guide commerciali dell'Ottocento*, in: *Fonti musicali italiane* 9 (2004), pp. 133–184.

<sup>11</sup> I-Mt, Fondo famiglie, cartella 729 Garegnani.

<sup>12</sup> I-Mt, Fondo famiglie, cartella 729 Garegnani: 7 ottobre 1796, 14 settembre 1796, 23 maggio 1796.



**The first three decades of the 19<sup>th</sup> century** During the last decades of the 18<sup>th</sup> century new sources of information began to appear: newspapers, commercial guides, various kinds of printed commercial and economic publications. Unfortunately there is a wide gap in the sequence of known commercial guides of Milan. After the aforementioned guide of 1791, names of musical instruments makers are again found in a guide of 1811, the *Almanacco Commerciale di Milano* which, from 1811 to 1819, mentions only two names: Giacomo De Luigi and the brothers Garegnani. However we know that other wind instrument makers were certainly active during that period. A possible explanation for this limited impact in the guides may reside in the fact that those kinds of publications were quite new and the small workshops might not have even known of or been initially interested in this opportunity. However, from the year 1820 other names began to appear in the guides: that of Giovanni Battista Pessina a maker of hunting horns and other musical instruments (*corni da caccia ed altri strumenti musicali*) born in 1762 and therefore active since the last quarter of the 18<sup>th</sup> century, and Giuseppe Agliati a maker of hunting horns born in Milan in 1792.<sup>13</sup>

Giacomo De Luigi, born in 1762, the same year as Pessina, and mentioned before as a player in the Civic Band, was mainly a wind instrument maker. He is mentioned at the 1805 exhibition in Milan, the first organised by the newly founded Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, for »un flauto traversiere con tutte le chiavi pei semituoni a valvole di metallo« for which he received an award in the same year. However his name is associated with that of Paolo Pelitti, in 1828, for the realisation of a keyed trumpet invented by Giovanni Balzarek.<sup>14</sup> This information is contained in the request for judgment sent by Balzarek to the Institute in 1828. He received a silver medal for his invention.<sup>15</sup> The report of the commission of three members, who organised a demonstration of the trumpet in 1828, provided a description of the new mechanism of the keyed trumpet. From the text we understand that it was possible to adjust precisely the upper and lower parts of the instrument, that were provided with sliding components, and the key lever length, in order to play in different keys without the use of crooks (see figure 6 on page 161 for a contemporary example). Giacomo De Luigi is mentioned as *fabbricatore d'istromenti da fiato* in the census of 1811 and in that of 1835. We could find his name in the parish registers

13 A trumpet signed »G. AGLIATI« is mentioned in a document in the private library of the late William Waterhouse, Whitehall Cottage, Sevenhampton, Gloucestershire; a 9-keyed ophicleide is in the Musikmuseum Basel; in the Milan 1811 census we find: »Giuseppe Agliati, Francesco e Rosa Pogliani, Milano, 17 settembre 1792, F.<sup>e</sup> di trombe da caccia, 2038 (Borgo di Porta Comasina, S. Simpliciano), 4085 B (Contrada dei Tre Alberghi-Tre Re, S. Satiro), via Alberghi 10«.

14 Giovanni Balzarek was a member of the band of the Prince Lichtenstein regiment in Milan.

15 Gabriele Rossi Rognoni: *Premi e brevetti a strumenti musicali nella Lombardia dell'Ottocento*, MA thesis, University of Pavia, academic year 1997/98, pp. 162–164.



from 1809, aged 43, in Contrada della Rosa 3124, until 1839 in Contrada di S. Mattia alla Moneta 3139: De Luigi Giacomo, 77, *Fabbricatore d'Istrumenti Musicali*. It appears that he continued to work as a maker up to the end of his life or, at least, he was still recorded as an instrument maker in 1839. He died in 1840. His son Andrea was recorded as an instrument maker in 1811, but died in 1814 in Barcellona:

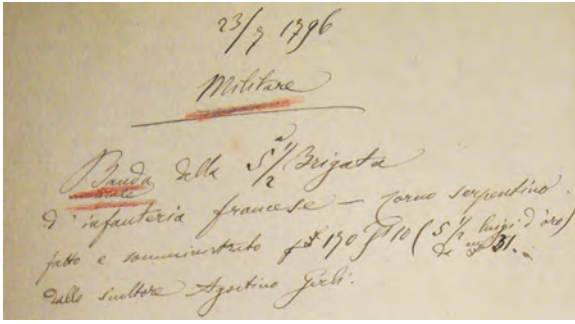
»De Luigi Andrea, di Giacomo e Giussani Giuseppa, 15 dicembre 1790, fabbricatore d'istromenti da fiato, 3124 (contrada della Rosa, parrocchia di S. Sepolcro), 3222 (contrada dei Mercanti d'Oro, parrocchia Metropolitana), morto 1814 a Barcellona«.

Improvements to the hunting horn which, at the beginning of the century, was generally played with the technique of the hand inside the bell and crooks for changing keys, were the objective of new models presented to the Institute in Milan by various makers. In 1822 the Istituto di Scienze, Lettere ed Arti was invited to examine a new keyed hunting horn, presented by Benedetto Bergonzi of Cremona, who was awarded a silver medal in 1824. He applied six keys on holes at the top of protruding small cones. His aim was to avoid the use of the hand inside the bell completely and make possible the change of key without using crooks. The committee requested further information from Vienna concerning similar inventions but no evidence was found, and credit for the new invention was given to the author.

Giacomo De Luigi, associated with Carlo Bernardi, who defined themselves »Fabbricatori di Stromenti musicali da fiato«, submitted a request for judgment for an improved hunting horn (*un corno da caccia innovato*) to the same Institute in 1824.<sup>16</sup> The instrument had four valves (*chiavi*) that could be used to obtain chromatic tones in a key or to change the key. The commission observed that the keys, acting as »taps« (*rubinet*) with a rotation of a quarter of a turn, were based on principles already known in Germany and also found in an instrument presented in 1823 to the Conservatory of Milan. The fast operation of the keys was problematic as well as their air-tight closure which was not reliable enough. It worked well for changing the key by operating one or more valves. It was awarded an honourable mention for its special distribution of the additional tubing and its limited weight.

The inventor who presented a keyed hunting horn in 1823 for judgment to the Conservatory of Milan was the horn player Luigi Pini (1790–1848) of Fontanellato (Parma). His instrument had eight keys which enabled the playing of chromatic scales in all keys without crooks. The invention was sent to the Imperial Music Academy of Vienna, that never answered, and to the Conservatory of Milan, that approved and praised this innovation. However an instrument very similar to the one invented by Pini, with some minor

16 Rossi Rognoni: *Premi e brevetti*, pp. 173 f.



**FIGURE 4** Document attesting the commission of a corno serpentino. Milano, Biblioteca Trivulziana, Fondo materie, Cartella 49, Banda musicale, Atti vari (1796–1801). Copyright by Comune di Milano **FIGURE 5** Cimbasso by F.lli Garegnani, Milan. Courtesy of Yale University



From above to below:

**FIGURE 6** Italian keyed trumpet by

Antonio Apparuti, dated Modena 1832

**FIGURE 7** Tenor trombone by Carlo

Bernardi signed »Carlo Bernardi in Mi-

lano Fece nell'Anno 1838 pel Sig. Giu-

seppe Gallarati« **FIGURE 8** Trumpet

with double pistons signed »Pelitti fig-

lio«. Figure 6–8: Pisa, private collection

modifications, was presented soon after as a German finding. One such horn by Pini is at the Archiginnasio Museum in Bologna. The horn was built by Lorenzo Dall'Asta of Parma.

Carlo Bernardi (1780–1859), qualified as a *musicante*, music player, in the records of the 1835 Milan census, had a workshop in Contrada de' Ratti, the part of town where most wind instrument makers were active in the first half of the century. In the commercial guides of Milan his name appears from 1825 to 1850 in Contrada de' Ratti 3189; only in the year 1828 his name is associated with that of the woodwind maker Ubaldo Luvoni, who had his workshop at the same address. In the Milan guide Guida Bernardoni of 1847 his name is listed among the *Professori di Corno da caccia, Tromba e Trombone*, as well as Bernardi Luigi, born in 1807, and Bernardi Giuseppe, born in 1808, both sons of Carlo. In the 1835 census Luigi Bernardi is named *Musicante* and Giuseppe *Fabbricatore d'istrumenti*. Two French horns, one in Eb and one in G, a keyed trumpet and a valved tenor trombone are the instruments marked Carlo Bernardi, known to the author.<sup>17</sup> It is interesting to note that the trombone, dated 1838, has four double pistons (*macchina*).<sup>18</sup> This is likely to be one of the first examples in Italy of the use of the fourth valve in brass instruments and it testifies to an early use of these types of valves (figure 7 on page 161).

Carlo Bernardi was born in Turin in 1780. His first son, Giovanni Battista Bernardi, was born in Chambéry in 1802; his second, Luigi, in Massiola in 1807; his third, Giuseppe, in Spalato in 1808. Therefore before reaching a stable position in Milan he moved to several places, possibly as a player. Massiola is located in Val Strona, part of the Savoia State at the time, which is the valley from where most of the turners and makers named Piana, Beltrami, Guglielminetti originated. The Rampones and Fornis came from the parallel valley of Quarna. He might have been in touch with the brass makers of Turin. It is worth noting that a daughter of Carlo Bernardi, Maria, born in 1816, married Carlo Pianezzi, another wind instrument maker born in 1801, whose son Giovanni Carlo, born in 1837, joined his father's workshop and continued his activity. He was possibly making brass instruments but no instrument with his name or other information is actually known.

**The situation towards 1850** After the French domination, Milan was included in the Austrian empire up to 1859. During that period, strict commercial and economic relationships with the countries of the empire, and in particular with the capital Vienna, were

<sup>17</sup> Bergamo, Museo Donizettiano, two french horns; Pisa, private collection, 4-valved trombone; Rome, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali, MSM 589, 5-keyed trumpet.

<sup>18</sup> The double piston system was invented in 1823 by Josef Kail and Joseph Riedl and improved by Leopold Uhlmann in 1830.

encouraged. The production of wind instruments was strongly influenced by the models exported in large numbers by the better-organised Austrian makers. Many of them, since the very first decades of the century had developed an industrial production of musical instruments: for instance the firms of Stephan Koch, Johann Ziegler, Joseph Felix Riedl, Leopold Uhlmann and several others. The Viennese models became a reference for many wind instrument makers of Milan. The flute models by Koch and Ziegler were extensively imitated to the point that the simple system flute was known in the second half of the century in Italy as the 'Ziegler system' flute.

The production of wind instruments in Milan during the first half of the 19<sup>th</sup> century was still taking place in small workshops and it was only after 1850 that a more modern industrial organisation of production was started by Giuseppe Pelitti. Only few makers were capable of following Pelitti's example: for instance Ferdinando Roth, Agostino Rampone and Maino & Orsi. Most of the other workshops maintained a very limited size, with one or just a few workers. It was usual in Milan, but also in the main towns in the rest of Italy, to have large musical instrument warehouses and shops (*depositi*), where the main foreign producers, mostly from Austria and France, were represented (figure 9).

The same Giuseppe Pelitti sold wind instruments made abroad. The Bernardoni Guides of Milan from 1838 to 1847 report: »fabbr. d'istrumenti music. e commiss.; tiene deposito d'istrumenti da fiato delle migliori fabbriche di Francia e di Germania«. This means that Pelitti was very well informed of the new models developed in Vienna and Paris. We briefly recall here that the figures of Giuseppe Pelitti and his son Clemente Giuseppe were the most renowned brass instrument makers in Milan since the third decade of the 19<sup>th</sup> century and actively present in all activities related to the production of wind instruments in Milan.<sup>19</sup> They invented an impressive number of new instruments and models, among which we mention the Bombardino (1835), the Pellittifono (1844), the Pellitticorno (1845), the Pellittone (1846), the duplex instruments (1847), the metal contra-bassoon (1853) and others, and obtained many patents. They received more awards from the Istituto Lombardo di Scienze, Lettere ed Arti and in national and international exhibitions than any other Italian maker. A detailed study of this family of makers can be found in the extended article by Renato Meucci already cited, and will not be repeated here. However minor additional data was recently found that may be of interest to the purpose of this text.

The name of Paolo Pelitti was listed in the registers of the Parish of S. Sepolcro from 1827 to 1830. In 1828 he was joined by the younger brother Giuseppe, then 17 years old.

19 Renato Meucci: Una famiglia di costruttori di ottoni: I Pelitti a Milano nel XIX secolo, in: *I Fiati* 9 (1995/96) p. 52–59, 10 (1996) pp. 42–47; also: Renato Meucci: The Pelitti firm: makers of brass instruments in nineteenth-century Milan, in: *Historic Brass Society Journal* 6 (1994), pp. 304–333.

STROMENTI DI OTTONE CON POMPA		Prezzo in Argento	
		Scudi	Baj.
Piccola Tromba in Do, con accordature in si b, La, La b, con meccanismo perfezionato a cilindro		20	"
Detta con macchina a pistoni		12	"
Cornettina in Mi b alto a cilindro con accordature in Re, Do, si b		20	"
Piston o Cornetta in Do a cilindro con accordature in si b, La, La b, sol		25	"
Detta con accordature si b, La, La b		28	"
Tromba in sol, a cilindro e cinque accordature		24	"
Detta a pistoni		13	"
Frombone in si b a cilindro		25	"
Detto a pistoni		15	"
Corno da caccia a cilindro con dieci accordature		30	"
Detto a pistoni		24	"
Bombardone in Fa, e mi b, a cilindro		30	"
Detto a pistoni		25	"
Contro-Bombardone in si b, a pistoni di grosso calibro, e corto modello		40	"
Piatti Turchi		15	"
Baritono in Fa, si b, a cilindro		24	"
Detto a pistoni		16	"
Tromba di Cavalleria con cordone		5	"
Fiscorno Tenore in si b, a cilindro		25	"
Detto a pistone		15	"
Detto Basso in si b, Mi b, a cilindro		25	"
Detto a pistone		15	"

**FIGURE 9** Excerpt of the price list for brass instruments sold by Bartolini in Rome: Deposito Generale in Roma di Stromenti musicali delle prime fabbriche di Francia, Italia e Germania. Pisa, private collection

Both were registered as *Fabbricatore di strumenti di fiato*. It seems unlikely that Paolo left Milan to open a new factory in Genoa in 1828,<sup>20</sup> leaving the activity in Milan to Giuseppe, who was too young at the time and had arrived in the same year.<sup>21</sup> Since Paolo is listed in the parish registers up to 1830 it is more reasonable to suppose that he left Milan not before 1830. Unfortunately the registers from 1831 up to 1835 are missing; in 1836 Giuseppe is only recorded as:

»1836–37 Contrada dei Ratti 3187  
 Pelitti Giuseppe, Fabbricatore d'Istromenti, 24  
 Peregalli Savina, moglie, 28  
 Pelitti Eugenio, Fabbricatore d'Istromenti, 26, nubile«

Eugenio Pelitti appears at that address until 1839, the year when Giuseppe's son Clemente Giuseppe was born. Eugenio was another brother of Giuseppe, born in 1807, and whose complete name was Giulio Eugenio, as Giulio Giuseppe was the complete name of his younger brother.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Article by Magrini on the Pelitti factory, in: *Gazzetta Musicale di Milano* 13 (1855), p. 260.

<sup>21</sup> Parish of S. Sepolcro, list of residents, year 1828.

<sup>22</sup> Enrico Pelitti: *Ricerche genealogiche sulla stirpe Pelitti*, 1992, private communication.

In 1847 Giuseppe Pelitti was in Contrada dei Tre Re 4092, 2<sup>nd</sup> floor, and in 1849 he moved to the first floor facing the street, with the magazzino Pelitti on the same floor. In 1849 Carlo Pelitti, 35, *fabbrikatore d'Instrumenti* is also listed at number 4088 on the same street. Carlo, born in 1818, was the youngest brother of Giuseppe and later became the technical head of the Pelitti workshop, a position he held for 30 years. In 1857 Giuseppe Pelitti moved to Contrada della Dogana 4038; in 1861 he was in via Pescheria Vecchia 1077 and finally in 1864 he is recorded again in Contrada de' Ratti 3187:

»1864–65 C. de' Ratti  
3187/9–I piano:  
Pelitti Giuseppe, 45, ammogliato con N. Savina, 45,  
Fabbrikatore d'Istrumenti Musicali«

He died in 1865. Already in 1861 his son Clemente Giuseppe had opened his own workshop in via S. Vittore al Teatro 15. In the testamentary succession,<sup>23</sup> settled soon after Giuseppe's death, the following is written:

»25 del mese di aprile dell'anno mille ottocento sessantacinque, morì in Milano, via Pescheria Vecchia N. 1077, il suddetto Giuseppe Pelitti fu Giovanni, che aveva il suo domicilio in Milano, casa suddetta, ammogliato con Savina Peregalli«.

Therefore Giuseppe Pelitti was still in the house in Pescheria Vecchia in 1865.

It is interesting to know the family members who had rights on the estate left by Giuseppe Pelitti, as stated in the succession (see figure 10):

»Stipite  
Giovanni Pelitti  
Figli di Giovanni:  
Giuseppe [figli di Giuseppe: Clemente Giuseppe e Teresa]  
Carlo [figli di Carlo: Luigi, Edoardo e Rosa]  
Paolo [figlie di Paolo: Giulia e Adelaide]  
Eugenio  
Teresa maritata Maldura [figlie di Teresa: Cecilia Maldura e Luigia Maldura]«

The other daughter of Giuseppe, Luigia, born in 1848, died in 1854.

The house in via Pescheria Vecchia 1071/8 had been purchased by the Milan township in 1864, when the planned construction of the new Galleria and the enlarged Piazza del Duomo required the destruction of all the buildings in the chosen area, which included the Pelittis' house:<sup>24</sup>

23 I-Mas, Fondo successioni, Cartella 22, Faldone 19, Pratica 36, 25. 4. 1865. Reproduction rights for all images I-Mas granted by the Milan State Archive prot. n. 376/28.13.11.

24 I-Mas, Atti del Notaio Giovanni Cattaneo (1857–1870), cartella 1386, N. 1069/623, 17. 3. 1866.



( Mod. n.° 4 ) *78° 1428 del 1865*

Ufficio di

N.° *36* d'ordine del volume *I<sup>a</sup>* (3) **DENUNZIA DELLE SUCCESSIONI**

Art.° *2824* del Campione di (2) *Giuseppe Pelitti*

Tavola delle successioni

Lett. *1* N.° *188*

(1)

Il sottoscritto *Giuseppe Clemente Pelitti*

dimorante a (4) *Milano Via Defensoria Vecchia N.° 1077*

nella sua qualità di (5) *coerede*

dichiara che nel giorno (6) *venticinque* del mese

di (6) *Aprile* dell'anno (6) *mille ottocento sessantacinque*

mori in (7) *Milano Via Defensoria Vecchia N.° 1077*

il (8) *suo* *Giuseppe Pelitti fu Giovanni*

che aveva il suo domicilio a (9) *Milano via suddetta*

(10) *ammogliato* con (11) *Giuvina Deragalli*

Dichiara pure che la sua eredità consiste negli oggetti entro

descritti e che la medesima in forza di (12) *testamento*

*16 Aprile 1865 N.° 984 a rogito D.° Giovanni*

*Cattaneo Notajo in Milano,*

è devoluta agli individui qui sotto designati aventi

col defunto il grado di parentela opparente dal seguente albero

genealogico.

*Giovanni Pelitti*  
STIPITE

```

graph TD
    GP[Giovanni Pelitti] --> G[Giuseppe]
    GP --> C[Carlo]
    GP --> D[Paolo]
    GP --> E[Enrico]
    GP --> VM[Veronica Maria Baldura]
    G --> CG[Clemente Giuseppe]
    G --> T[Torino]
    T --> L[Luigi]
    T --> E[Edoardo]
    T --> P[Paolo]
    T --> G[Giulia]
    T --> M[Maria]
    VM --> LB[Luigi Baldura]
    VM --> LB[Luigi Baldura]
  
```

(1) Numero di richiamo, quando per una medesima successione esistono più denunce.

(2) Prima e seconda.

(3) Nome e cognome dell'autore dell'eredità.

(4) Dimora del denunciante.

(5) Erede, coerede, donatario, legatario, esecutore testamentario, tutore, curatore od amministratore o procuratore speciale.

(6) Data in tutte lettere.

(7) Luogo della morte.

(8) Nome, cognome e filiazione.

(9) Domicilio del defunto.

(10) Indicazione se celibe, vedovo o coniugato.

(11) Nome, cognome e filiazione del coniuge con indicazione all'epoca della data dell'atto di matrimonio.

(12) Legge, testamento, o atto di libertà del quale s'indicherà la data.

**Avvertenza.**

Se la denuncia è fatta col mezzo di procuratore, dovrà essere corredata dall'atto di procura.

*1730 del 1865*

FIGURE 10 Giuseppe Pelitti's testamentary succession 1865. I-Mas Fondo successioni



»Comune della Città di Milano [riceve] il diritto di espropriazione forzata per tutte quelle case occorsero potessero alla formazione della nuova Piazza del Duomo, e alla apertura della Galleria Vittorio Emanuele e delle vie adiacenti«.

A change of the agreement was done on April 24, the day before Giuseppe's death.

»Mediante privata scrittura 6 aprile 1864 modificata il 24 aprile 1865, detta casa venne acquistata dal Municipio di Milano pello prezzo di £125,000, delle quali per £110,000 in danaro, e £15,000 in Cartelle Prestito Civico 1860«.

The total value of the goods was 166,136 Lire, (at the actual value this corresponds to about 800,000 Euros, 1 Lira in 2010 amounting to 9,324 Lire, that is 4.82 Euros, in 1865), of which 122,960 for the house, and 16,840 for the workshop and musical instruments. Clemente Giuseppe and his sister Teresa each received 72,708 lire. There was no special treatment in favour of Clemente Giuseppe.

Giuseppe Pelitti designated his wife, Savina Peregalli, to take over the responsibility for the management of all the affairs of the workshop and the shop on 16 April 1865.<sup>25</sup> This circumstance seems to suggest that the relationship with his son Clemente Giuseppe was not good and explains also the fact that Clemente Giuseppe opened his own workshop in 1861 (figure 8 on page 161). However soon after Giuseppe's death, his wife and daughter Teresa, formally asked Clemente Giuseppe to take the control of the family business.<sup>26</sup> We recall here that Teresa Pelitti, the eldest sister of Giuseppe Pelitti, married the pharmacist Giovanni Maldura, born in Gandino, a village close to Varese from where the Pelittis also originated. Their son Alessandro, born in 1830, became one of the most renowned makers of woodwind instruments and was a bassoon player himself; he married Teresa Pelitti, daughter of Giuseppe. His brother, Luigi, was a clarinet player at La Scala theatre from 1887 to 1891.

Pietro Piana, Ubaldo Luvoni, Egidio Forni, Carlo Bernardi and Ferdinando Roth also had their workshops and/or their home in Contrada de' Ratti. Other less known names that we find in the commercial guides of Milan in the first half of the 19<sup>th</sup> century are:

Giovanni Buratti, from 1820 to 1838, listed as *fabb. di corni da caccia e trombe dritte e ramiere*. Giovanni Galbiati, born in 1803, in the 1811 census, updated up to 1835, is called *ottonajo* (brass worker).

Pasquale Frontini, defined from 1820 to 1826 as brass instrument maker or hunting horn maker.

25 I-Mas, Atti del Notaio Giovanni Cattaneo (1857–1870), cartella 1385, N. 985/509, 16. 4. 1865.

26 I-Mas, Atti del Notaio Giovanni Cattaneo (1857–1870), cartella 1386, N. 1017/550, 1. 8. 1865.

In the census of 1835 the names of other brass instrument makers, otherwise unknown, are mentioned:

»Michele Casazza, Gaudenzio e Cardinali Rosa, Milano, 1 settembre 1820, Stampatore di tele [poi] Fabbricatore d'istromenti d'ottone  
 Pietro De Gianni, Andrea e Pelizza Antonia, Varese, 20 agosto 1818, Fabbricatore di Trombe  
 Giuseppe Fusi, Domenico e Della Mora Anna, Milano, 10 novembre 1831, Fabbricatore d'Istrumenti musicali  
 Angelo Galli, Giovanni Battista e Ripamonti Teresa, Milano, 4 febbraio 1805, Fabbricatore di Trombe  
 Francesco Biondetti, Francesco e Ermer Caterina, Lugano, 18 novembre 1800, Fabbricatore di Stromenti da fiato«.

The name of the latter appears in the registers of the parish of S. Satiro from 1836, as a generic *Fabbricatore d'Istromenti*; however from 1839 to 1842 his position is *Fabbricatore di Trombette* and again from 1843 to 1856 *Fabbricatore d'Istromenti*. In a record of the baptism of his daughter Anna dated 1836 he is named *Macchinista Idraulico*, or specialised plumber.

Another well-known maker of wind instruments who started his activity in the third decade of the century was Ferdinando Roth. In the census of 1835 he is listed as

»Ferdinando Roth, Giovanni Amadeo e Glasern Giovanna, Adorf, 1815, Fabbricatore d'Istrumenti musicali, 3168 (Contrada di Zecca Vecchia, S. Sepolcro, Chiesa), 3139 (Contrada di S. Mattia alla Moneta, S. Sepolcro), 3122 (Contrada degli Armatori, S. Sepolcro), 3187 A (Contrada dei Ratti, S. Sepolcro), 4098 A (Vicolo di S. Giovanni in Conca, S. Alessandro)«.

His name is found in the registers of the Parish of S. Sepolcro in 1844:

»Contrada di Valpetrosa 3299–Altra scala  
 Rothe [sic] Ferdinando, 27, Fabbricatore d'Istromenti  
 Gläse Giovanna, 26, moglie  
 Serafina, figlia, 2  
 Augusta, figlia, 1«.

In 1855–1856 his address is Contrada de' Ratti 3187, the same house where Giuseppe Pelitti lived and had his workshop from 1828 to 1846. However it is likely that Pelitti moved away with his family after 1846 but kept his workshop and deposit in Contrada de' Ratti. Roth came from the small town of Adorf, in the Vogtland, where instrument making was already a well-developed industry. Also Alberto Schoenstein, another wind instrument maker, active in Milan in the second half of the century, was born in Adorf in 1825. In 1846 the name of Roth Enrico Agostino, 23, nubile, *Fabricatore d'Istrumenti* (possibly a brother of Ferdinando's) is mentioned in Contrada degli Spadari 3242.

A recently discovered document testifies that Ferdinando Roth had a deposit at Luvoni's workshop in 1848 and that the two makers had some joint commissions, Luvoni for the woodwinds and Roth for the brass instruments. Until 1850 Carlo Bernardi was

also recorded at the same address, in Contrada de' Ratti 3189. A letter, dated 14 November 1848, is one of the earliest trade catalogues of wind instruments in Milan. The letterhead (reproduced in figure 11) is:

FERDINANDO ROTH  
Fabbricatore  
D'ISTRUMENTI MUSICALI IN OTTONE  
D'OGNI GENERE  
CON DEPOSITO PRESSO LA RINOMATA FABBRICA D'ISTRUMENTI  
MUSICALI IN LEGNO DI UBALDI [SIC] LUVONI E COMPAGNI IN MILANO  
Contrada de' Ratti num. 3189.



FIGURE 11 Letterhead of the maker Ferdinando Roth in 1848. Pisa, private collection

It may be of interest to list the instruments in this catalogue (figure 12):

Istrumenti di mia Fabbrica:			
Basso Tuba ossia grossissimo Bombardone di gran forza in Do	—	—	£ 170
Bombardone in Fa	—	—	„ 110
Bombardino in Sib	—	—	„ 75
Corno a 9 chiavi	—	—	„ 90
Trombone basso in Fa	—	—	„ 80
Trombone tenore in Sib	—	—	„ 75
Trombone contralto in Mib	—	—	„ 65
Basso flighcorno	—	—	„ 80
Flighcorno in Do alto	—	—	„ 50
Tromba in Sol a N. 5 ritorti	—	—	„ 50
Cornetta	—	—	„ 45
Tutti questi Istrumenti a machina li garantisco sia per la bontà intonazione quanto pe'l lavoro.			

And, added at the end, after the signature:

Corno alla Sachs guarnito in pachfont	—	—	„ 150
Corno a macchina a 9 ritorti	—	—	„ 100.

Another letter, dated 18 October 1849, reveals the common interests of Forni and Roth. Forni writes: »Rilevai da sua lettera spedita al Sig. Roth che desidera sapere il prezzo rispetto di un flauto [...]«. <sup>27</sup>

27 Pisa, private collection.

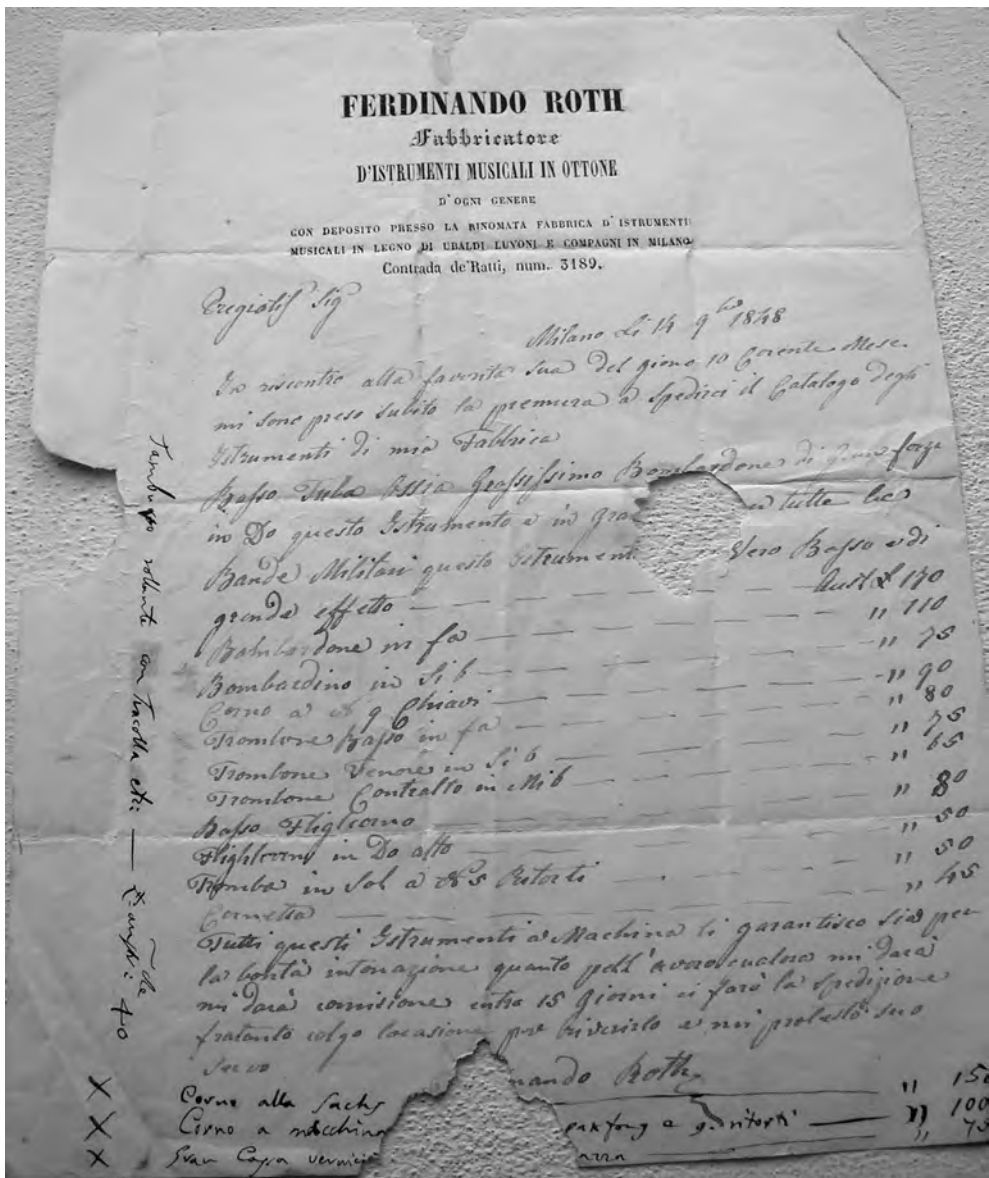


FIGURE 12 Price list by Ferdinando Roth in 1848. Pisa, private collection

The workshop of Ubaldo Luvoni was in Contrada de' Ratti at number 3189, the door next to the one at number 3187, where Giuseppe Pelitti had his workshop and where Roth was living in 1855. Luvoni is mentioned in the census of 1811 as

«Luoni Ubaldo, di Antonio e fu Pallonini Giuseppa, 25 giugno 1798, lavorante gioielliere-fabbricatore di istrumenti, 4009 (contrada del Falcone, parrocchia di S. Satiro), 4043 (contrada dei Cappellari, parrocchia Metropolitana), 564 (piazza Fontana, parrocchia Metropolitana), 9 (piazza Fontana, parrocchia Metropolitana), 4882 (contrada dell'Ore, parrocchia Metropolitana), 4892 (contrada dell'Ore, parrocchia Metropolitana)».

He was named again in the census of 1835. He died in 1847 and his activity was continued by Egidio Forni. Luvoni was a maker of woodwind instruments, mainly flutes. A large number of instruments marked U. Luvoni are known. However a wooden basshorn (cimbasso) also survives.<sup>28</sup> Since 1837 Egidio Forni was the shop foreman, as stated in the letter heading he used for his correspondence.

A letter dated 18 February 1842, written by the Italian dealer Roberto Bartolini of Pietrasanta, a small town near Lucca, lists the prices for the instruments requested for the new band of Buti, a village close to Pisa (figure 13).<sup>29</sup> Notice that almost all the brass instruments were commissioned from Guichard of Paris, but all the woodwind, ophicleides and natural trumpets were provided by Luvoni of Milan:

»Numero Quattro Corni a tre pistoni con suoi pezzi della fabbrica di Parigi Guichard valutati Francesconi ventidue e mezzo per ciascheduno = Numero tre Trombe a tre pistoni con suoi pezzi complete della detta Fabbrica valutate Francesconi undici e Paoli sette per ciascheduna = Numero due Tromboni a tre pistoni dello stesso autore valutati Francesconi diciotto per ciascheduno = Uno detti a tiro dell'istessa Fabbrica e per il prezzo di Francesconi dieci, e Paoli otto = Numero due Offleidi a macchina della Fabbrica Luvoni di Milano, valutati Francesconi ventisette per ciascheduna = Una delle della Fabbrica Guichard di Parigi venticinque e Paoli due = Una Cornetta a tre pistoni della medesima Fabbrica valutata Francesconi undici e mezzo = anzi = Paoli sette, che in tutto forma la total somma di convenuta e concordata [...].«

A second order, in the same letter, concerns 16 clarinets with 9 keys, an Eb clarinet, a piccolo, all made by Luvoni, and, in addition:

»Numero due Trombe a squillo della fabbrica Luvoni ridetta per il prezzo di Francesconi otto, e Paoli uno per ciascheduna = Numero due tromboni della Fabbrica Guichard [...].«

We recall here finally the name of Pietro Piana (1785–1858), famous at the time for his woodwind instruments, author of a cimbasso now at the Vermillion museum,<sup>30</sup> and active in via de' Ratti, the same street of his competitor Luvoni.

**Conclusion** During the first half of the 19<sup>th</sup> century Milan experienced a climate of rich personal initiatives, original innovations, talented makers, and entrepreneurial spirit. New ideas, new models, and the beginning of a modern industrial-oriented approach to the production of wind instruments brought Milan into a competitive position with regard to the production of more organised nations such as Austria and France. We must underline that the key figures of Giuseppe Pelitti and his son Clemente Giuseppe pro-

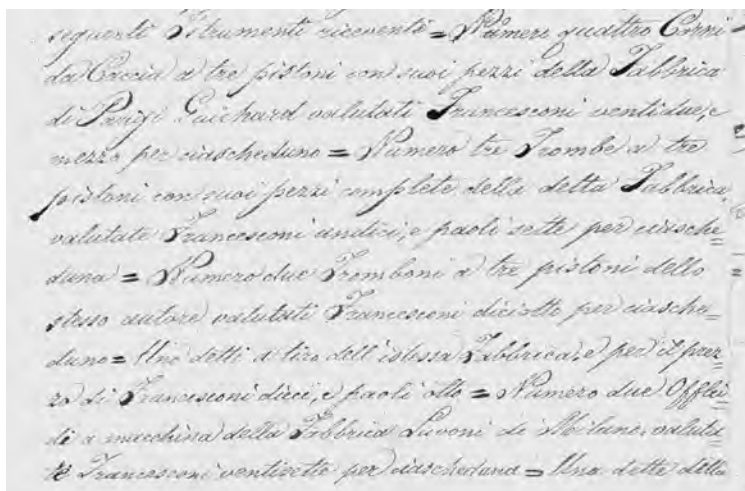
<sup>28</sup> Bruxelles, Musée des instruments de musique, n. 1239.

<sup>29</sup> Buti, Pisa, Band Archive.

<sup>30</sup> Vermillion (SD), National Music Museum, NMM 1275, cimbasso by Pietro Piana, Milan, ca. 1815, Arne B. Larson Collection, 1979.

FIGURE 13 Letter by Roberto Bartolini, Pietrasanta 1842. Buti, Pisa, band archive FIGURE 14 Cimbasso by Pietro Piana, Milan.

Courtesy of the National Music Museum, University of South Dakota, Simon Spicer, photographer



vided the greatest contribution to the success of the brass instrument industry in Milan, that gained great consideration in Europe, Near East and in the Americas.

The many awards received in international exhibitions by the Pelittis, Roth and many other makers are proof of the high qualitative levels achieved by the Milanese wind instrument industry during the 19<sup>th</sup> century. In the first half of the century most of the production of brass instruments was designed for bands, both military and civilian, the number of which rapidly increased throughout the century and gave rise to a growing demand.

However we may safely assume that new instruments, such as the deep bass horns, or the improved hunting horns, could be usefully employed in orchestras, as well as the more traditional valved trumpets and trombones, as suggested by several instrument methods and orchestration treatises that began to appear since the first decades of the century.<sup>31</sup> Unfortunately few brass instruments and documents on the use of specific instruments of that period survive.



31 Meucci: The Cimbasso, pp. 143–179.



Fünfundzwanzig Namen sind den Archivdokumenten und gedruckten Libretti zu entnehmen, welche eine sicherlich unvollständige Liste aller Trompeter und Hornisten bilden, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Mailänder Scala aktiven Dienst leisteten oder zumindest als Kandidaten für die entsprechenden Stellen vorspielen durften (siehe die Tabelle im Anhang 2). Ich erachte es als einen moralischen Grundsatz, bei jeder historischen Untersuchung durch eine interpretierende Annäherung die Erinnerung an die Leistungen verblichener Menschen im Sinne der antiken *pietas* zu pflegen. Es wird daher in den nächsten Seiten zunächst versucht, Beweggründe und Bestrebungen hinter den sauber aneinandergereihten Daten zu suchen.

Gleichzeitig erlaubt der Einblick in die Lebenswelten dieser Männer (damals war der Ausschluss der Frauen aus diesem Beruf eine Selbstverständlichkeit) eine – wie geringfügig auch immer – bewusstere Haltung gegenüber unserer heutigen Lebenswelt, deren Werte und (ausdrückliche oder unausgesprochene) Regeln die Historie zu relativieren helfen dürfte. So sei als Leitgedanke für die folgenden Betrachtungen vorangestellt, dass sich die erwähnten Herren an der Kreuzung von drei verschiedenen Strömungen befanden, welche die damalige musikalische Welt nachhaltig veränderten. Diese drei Faktoren, welche ihre Biographien als Musiker beeinflussten, entsprangen den damaligen Entwicklungen auf dem Gebiet der Komposition, der Soziologie des Berufsmusikers und der Technologie des Instrumentenbaus. Den Nachvollzug im Vergleich zur heutigen Welt überlassen wir dann jedem Leser, jeder Leserin. Als Fazit werden wir uns eine Überlegung zur Rolle der Klappentrompete im Orchester der italienischen romantischen Oper erlauben, die wir nach allen dargestellten ›materiellen‹ Bedingungen unter einem ästhetischen Gesichtspunkt betrachten möchten.

**Schirotti – der überforderte Trompeter** In den frühen 1820er-Jahren gelangten auf die Schreibtische der Verantwortlichen der Mailänder *direzione teatrale* verschiedene Briefe, worin sich Blechblasinstrumentenspieler über die besonderen Anstrengungen beklagten, welche die zeitgenössische Musik den Vertretern ihres Faches abforderte.<sup>1</sup> Pietro Viganò war sogar bereit, sein Instrument – die Trompete – aufzugeben:

»Professor Pietro Viganò, Trompetenspieler, hat seit zwölf Jahren die Ehre, seine professionellen Dienste dem k. und k. Theater alla Scala zu erweisen, gegen das abendliche Entgelt von vier mailän-

<sup>1</sup> Zur Struktur der Theaterverwaltung vgl. zum Beispiel Remo Giazotto: *Le carte della Scala: storie di impresari e appaltatori teatrali* (1778–1860), Pisa 1990, und Giampiero Tintori: *Cronologia: opere, balletti, concerti 1778–1977*, Gorle 1979.

dischen Lira. Die Setzart, welche die Theatermusik-Komponisten heutzutage fast allgemein anwenden, bedingt, dass die Trompete sehr beansprucht wird, und dies belastet den Spieler selbigen Instrumentes. Der Appellierende hat die Jahre robuster Jugend bereits hinter sich und möchte nun die Bürde seiner Profession etwas erleichtern und daher im besagten Theater alla Scala eine weniger anstrengende Stelle zur Ausübung seines Berufes. Das kürzlich erfolgte Ableben des einstigen Spielers des sogenannten Waldhorns [corno da caccia], Cesare Cova, hat seine Stelle vakant werden lassen. [...] Diese Stelle strebt der Appellierende nun an als eine Stelle, welche nicht nur weniger anstrengend in Bezug auf seinen Beruf, sondern auch besser entlohnt wäre, was auch für seine Familie eine Erleichterung wäre, welche aus sieben Kindern und der Ehefrau besteht.« (I-Mas, GG 16, Pietro Viganò, 29. November 1821; Anhang 1, Dokument 1).<sup>2</sup>

Auch andere Spieler waren von der modernen Schreibart der Theatermusik-Komponisten überfordert. Anspruchsvolle Solopassagen und die Forderung nach mehr Farbe und Dichte im Klang ließen die diskreten Haltetöne oder schlichten Fanfaren des Blechs im klassischen Orchestersatz in Vergessenheit geraten. Antonio Schioli wurde bei seinem Antrag für einen entlastenden Ersatzspieler von niemand Geringerem als Alessandro Rolla unterstützt, dem langjährigen *primo violino e capo d'orchestra* des Scala-Orchesters.

»Sehr geehrter Herr Delegierter. In Antwort auf Ihre Eingabe vom vergangenen 31. Januar auf der Rückseite der Petition des Herrn Antonio Schioli, erste Trompete im Orchester des Theaters alla Scala, welche darauf zielte, einen Ersatzspieler zu erhalten, der ihn teilweise von seinen abendlichen Mühen entlaste, kann ich [seine Schilderung] nur bestätigen [...]. Zu beachten ist, wie ich es bereits anderwärtig getan, dass mit der heutigen willkürlichen Instrumentierung ein Bläser nicht ohne außerordentliche Anstrengung einen ganzen Abend durchhalten kann, welche Anstrengung sowohl der Kunst wie der Gesundheit nachteilig gerät. [...] Hätte sich Herr Schioli schon vorher in einem solchen Zeitalter der Instrumentalmusik befunden, wäre er bestimmt nicht dreißig Jahre im Dienst verblieben.« (I-Mas, GG 16, Alessandro Rolla, 4. Februar 1824; Anhang 1, Dokument 2).

Welcher war aber der Einsatzbereich des Ersatzspielers? Die ermüdeten Titulare wollten erreichen, dass sie während der Ballette ausruhen durften, welche als Zwischenakte und am Schluss der Oper aufgeführt wurden. Sogar Agostino Belloli, Sohn des berühmten Hornspielers Luigi (1770–1817), reichte 1823 eine solche Petition ein. Sein Anliegen wurde von Gaetano Crippa unterstützt, einem Mitglied der *direzione teatrale*.<sup>3</sup> Auch Crippa betont, die Schuld liege bei der schwierigen modernen Orchestrierung.

»Herr Agostino Belloli, erstes Horn im Orchester des königlichen Theaters alla Scala, äußert in der beiliegenden Petition, dass er unmöglich in den Balletten mitspielen kann, da das an sich schon schwierige Instrumentenspiel nun von der heutigen Art der Musik noch schwieriger gemacht wird;

- 2 Die verwendeten Archivquellen werden wie folgt zitiert: I-Mas, GG 16 = Mailand, Archivio di Stato, Atti di governo, Spettacoli pubblici, Gestione governativa 16, Subalterno A: personale; I-Mc = Mailand, Conservatorio G. Verdi; I-Ms = Mailand, Biblioteca Teatrale Livia Simoni e Archivio del Teatro alla Scala; I-Mt, SP = Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Spettacoli Pubblici. Der originale Wortlaut der Zitate wird im Anhang 1 wiedergegeben.
- 3 Zum nobilis homo Crippa vgl. Giazotto: *Le carte della Scala*, S. 116.

er bittet, dass ihm eben zum Dienst bei den Balletten ein Ersatzspieler gegönnt werde.« (I-Mas, GG 16, [Gaetano] Crippa, 13. Mai 1823; Anhang 1, Dokument 3).

Während die musikalische und die administrative Leitung des Theaters mit dem Anliegen der Blechblasinstrumentenspieler Verständnis zeigten, wandten sich die Intendanten, die nur zu gerne auf eine solche Verdopplung des Personals verzichtet hätten, dezidiert dagegen. Die Frage nach der doppelten Besetzung *per l'Opera, e Ballo* wird noch lange die Gemüter beschäftigen. Wir werden 1837 der Frage in Zusammenhang mit den vom Virtuosen Giuseppe Araldi verlangten Arbeitsbedingungen wieder begegnen. Zunächst aber wenden wir uns dem zweiten Einflussfaktor zu, dem soziologischen.

**Zerbi – die veränderte Soziologie des Scala-Orchesters** Um den zweiten eingangs genannten Faktor zu behandeln, die Lebensbedingungen des Berufsmusikers, können wir wieder von Schirolis erwähneter Bittschrift ausgehen. Als Schirolis im Januar 1824 einen Ersatzspieler für die Ballette verlangte (Anhang 1, Dokument 2), hatte er vermutlich bereits jemanden im Auge. Im Dezember 1823 hatte nämlich ein Giuseppe Zerbi seinerseits ein Gesuch eingereicht, woraus wir ablesen können, dass er bereits in der Scala als Zuzüger tätig gewesen war.

»Der Antragstellende Giuseppe Zerbi, zur Zeit wohnhaft in Contrada de' Sponari Nummer 4013, Trompetenspieler [*tromba diritta*], war sechs Jahre im ununterbrochenen Dienste des k. und k. Theaters alla Canobbiana, und mehr als ein Jahr als Zuzüger im k. und k. Theater alla Scala; nun möchte er als Schüler in diesem Theater alla Scala angenommen werden. Er bittet daher die k. und k. Regierung, dass sie ihn zum Schüler in Erwartung der Stelle, die frei werden sollte, ernennen möge.« (I-Mas, GG 16, Giuseppe Zerbi, 1. Dezember 1823; Anhang 1, Dokument 4).

Was uns hier besonders interessiert, ist, dass Zerbi eine altertümliche Terminologie zur Beschreibung seiner erwünschten Anstellung verwendet. Was er als »Schüler in Erwartung der Stelle« bezeichnet (*alunno aspirante alla piazza*), ist nichts anderes als der *super-numerarius cum spe succedendi*, der aus der traditionellen Organisation der Hofkapellen bekannt ist. Ein Musiker trat nämlich zunächst als (unbezahlter) überzähliger Spieler in einer Kapelle ein; ein solcher Dienst gab ihm aber ein Vorrecht auf den Antritt der Stelle des Inhabers nach dessen Ableben (die Stellen wurden in der Regel auf Lebenszeit vergeben).

Auch Zerbi wurde in seinem Antrag von Alessandro Rolla unterstützt. Rolla befürwortet in einem Gutachten über Zerbi – ganz im Sinne des traditionellen Ausbildungswegs – eine ›Lehrzeit‹ im Orchester als wichtigen Teil des Ausbildungswegs eines Musikers und schlägt sogar vor, mehrere ›Lehrlinge‹ anzustellen, um eine Konkurrenz zwischen mehreren jüngeren Spielern zu fördern (Anhang 1, Dokument 5). Schirolis hingegen wollte vermutlich Zerbi sofort zu einem regelmäßigen Einkommen verhelfen. Deswegen wählt er in seinem Brief nicht die gleiche Terminologie wie sein Schüler,

welcher eine Anstellung als *supernumerarius* zum Ziel hatte, sondern bittet die Theaterdirektion um einen zusätzlich bezahlten Ersatzspieler. Die Ernennung eines neuen Zusatzspielers sprengte somit den traditionellen finanziellen Rahmen der Musikkapellen: Diese hatten nämlich einen auf mehrere Jahre hin festgelegten Haushalt, der unter den gegenwärtig angestellten Musikern verteilt wurde (aus diesem Grunde mussten ja die *supernumerarii* unbezahlt bleiben). Bezahlte Zusatzspieler zu engagieren bedeutete aber, dass der Lohn eines jeden nicht mehr nur einen Anteil an einer vorgegebenen Gesamtsumme darstellte, sondern im Verhältnis zur Leistung der Spieler stand. Giuseppe Zerbi wurde jedenfalls im Januar 1824 zum »*alunno p[er] lo strumento di tromba dritta presso l'orchestra dell'I.R. Teatro alla Scala*« ernannt (I-Mt, SP, 48: 30. Januar 1824).

**Gorré – der Nachwuchs aus dem Conservatorio** Die Gründung des Mailänder Konservatoriums 1808 trug sicherlich mit dazu bei, die traditionelle Struktur der Berufsorganisation zu sprengen. Offenbar wuchs in dieser Zeit der Bedarf nach professionellen Musikern: Noch 1824 beklagte sich Rolla, dass es überhaupt zu wenig Trompetenspieler gebe (Anhang 1, Dokument 5). Mit der Gründung des Konservatoriums sorgte die Regierung selber für den Nachwuchs der Berufsmusiker. Im scharfen Gegensatz zur traditionellen Argumentation, welche er im Fall Zerbis benutzte, rückte Rolla genau diese Tatsache in den Vordergrund, als es um die Nachfolge des 1821 verstorbenen Hornisten Cesare Cova ging. Da die Regierung schon viele Mittel in die Ausbildung der Studierenden am Konservatorium investiert habe, so seine Überlegung, seien Konservatoriumsabgänger gegenüber anderen Kandidaten vorzuziehen.

Cesare Cova hatte die Stelle des zweiten Hornisten am zweiten Pult innegehabt. Nach seinem Tod trafen zwischen dem 26. und dem 29. November 1821 fünf Bewerbungen für seine Nachfolge ein. Die Kandidaten waren zwei Studenten des Konservatoriums, Paolo Gorré und Antonio Mantovani, ein ehemaliges Mitglied des Scala-Orchesters, Giacomo Guidoni, Giuseppe Sartirana, erstes Horn im Teatro Re, und der damalige zweite Trompetenspieler an der Scala, Pietro Viganò. Die Wahlkommission bestand aus drei Orchestermusikern: dem Konzertmeister Alessandro Rolla, dem ersten Violoncellisten Giuseppe Storioni und dem ersten Hornisten Agostino Belloli. Viganò komme laut dem Gutachten als ausgebildeter Trompeter nicht in Frage. Mantovani und Guidoni seien weniger tüchtige Spieler als die anderen. Sartirana sei zwar ein guter Spieler, es werden jedoch ganz andere Kompetenzen von einem zweiten Horn verlangt als von einem ersten Hornisten wie Sartirana. Gorré wurde schließlich im Juni 1822 angestellt, nachdem er bereits seit einigen Monaten interimistisch die Stelle innehatte.<sup>4</sup> Die Gründe, die Rolla

4 I-Mas, GG 16, 27. November 1821: Bewerbung Gorrés; 4. Dezember 1821: Liste der Bewerber; 14. Dezember 1821 und 26. Januar 1822: Gutachten; 4. Juni 1822: Anstellung Gorrés.

für sein Bevorzugen Gorrés nennt, sind bemerkenswert, denn sie spiegeln das neue Berufsbild des professionellen Musikers mit Konservatoriumsausbildung wider. Gorré sei als zweiter Hornist ausgezeichnet, nicht so sehr in der Praxis, sondern vielmehr in der Theorie (dafür habe er einen Preis in der letzten Akademie gewonnen). Darüber hinaus, und vor allem, habe er »als Stipendiat dieser k. und k. Institution, und daher quasi als Sohn der Regierung, jeden Vorrang zu genießen.« (I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 14. Dezember 1821; Anhang 1, Dokument 6).

**Araldi – der neue Virtuose** Der dritte Faktor, der das Leben der Blechblasinstrumentenspieler im untersuchten Zeitraum radikal veränderte, war die technologische Entwicklung im Instrumentenbau. Einerseits erlaubten neue Instrumente einen viel differenzierteren Ausdruck und eine entsprechende Aufwertung der Rolle des Spielers selber, andererseits zwang das Auftreten jüngerer, auf den neuen Instrumenten trainierter Interpreten die älteren Musiker zur Aufgabe ihrer lang gehegten Berufspläne.

Am 23. Dezember 1827 gab der bereits genannte Hornist Giuseppe Sartirana eine Akademie in einem nicht identifizierten Mailänder Theater. Der Titel des Konzerts war »Der Jägermeister im Park«, und die Musiker waren entsprechend gekleidet. Hervorgehoben wurden in einer am 4. Januar erschienenen Rezension die gelungenen Echo-Effekte (Anhang 1, Dokument 7). Wir können uns unschwer vorstellen, was hier vom Instrument verlangt wurde: Eine Jagdszene wird mimetisch abgebildet, und das Waldhorn überschreitet nicht die Grenzen seiner traditionellen Rolle. Was für eine Sensation scheint uns daneben das Konzert, das am selben Abend im Teatro Re gegeben wurde!

»Paganini und Araldi. – Bekanntlich dürfen zwischen dem 21. und dem 26. [Dezember] die Theater nur für Akademien geöffnet bleiben. Herr Paganini hat den Abend des 23. dem Genuss einer solchen gewidmet und als Arena seines Triumphs dieses Theater gewählt. Selbst nach Paganinis Melodien haben die Empfindung, das perfekte und zugleich unangestrenzte Spiel, die Süße beim Blasen seiner Trompete dem glücklichen jungen Araldi außerordentlichen Beifall verschafft. Dieser wurde nach Ende seines Konzertes auf die Bühne zurückverlangt, damit er davon Zeuge werde.« (Anhang 1, Dokument 8).<sup>5</sup>

Schon bei der quantitativen Feststellung staunen wir, dass Giuseppe Araldi bei der Rezension ebensoviel Platz wie Niccolò Paganini eingeräumt wird. Die Wortwahl bei der Beschreibung des Trompetensolos versetzt uns aber geradezu in eine neue Welt: Die Trompete spielt empfindungsvoll, süß und ohne Anstrengung. Mit keinem Wort werden die traditionellen Assoziationen des Instrumentenklangs erwähnt. Nun, alleine auf einer

5 Vgl. auch Danilo Prefumo: *Niccolò Paganini*, Palermo 2006, S. 91.

Klappentrompete, mit ihrem abgeschwächten, feineren Klang und ihren chromatischen und damit auch kantablen Möglichkeiten, war ein solcher Auftritt denkbar.<sup>6</sup>

Araldi hatte sich jedenfalls Ende der 1820er-Jahre einen Namen gemacht. Spätestens in der Saison 1831/32 (I-Mt, SP 11.3: 7. Juli 1832) war er als erste Trompete an der Scala angestellt. Sein Selbstverständnis als Musiker wurde von vielen Intendanten jedoch als Übermut empfunden. Seine Virtuosen-Allüren waren nämlich selbstverständlich mit Lohnanforderungen verknüpft. Unter dem *impresario* Teodoro Gottardi wurde er 1832 entlassen, und an seiner Stelle trat Giuseppe Viganò, Sohn des alten Pietro, den Posten als erste Trompete für die Oper an. Der aufmerksame Rolla protestierte (umsonst) dagegen: Araldi solle wieder ins Orchester aufgenommen werden, und der aufgerückte zweite Trompeter und ehemalige Violinspieler, Antonio Libois, solle an seinen Platz in den zweiten Geigen zurückkehren (Anhang 1, Dokument 9). Umgekehrt rühmte sich der folgende *impresario*, Graf Visconti, mit der Neuanstellung Araldis als einer deutlichen Verbesserung der Orchesterbesetzung.<sup>7</sup> Bartolomeo Merelli ging 1837 wieder auf Sparkurs, und zwar radikaler als sein Vorgänger Gottardi. Da er sich mit Araldi wegen seiner Lohnerhöhungswünsche nicht verständigen konnte, nahm er die Gelegenheit wahr und schaffte die Unterteilung zwischen Operndienst und Ballettdienst ab. Somit wurde auch Viganò (Sohn) entlassen und anstelle der beiden ein ›Deutscher‹ berufen, Anton Machan (Anhang 1, Dokument 10).

Der Aufstieg der neuen Technologien und einer aufstrebenden Generation von Spielern mit ungewöhnlichen Ambitionen trieb, zusammen mit der Konkurrenz aus dem Konservatorium, die auf alte Art trainierten Spieler an den Rand des Marktes. Giuseppe Zerbi, den wir 1824 als hoffnungsvollen »alunno« im Orchester verlassen hatten, musste sich vom Haupttheater zurückziehen und sich mit einer weit weniger anspruchsvollen Stelle begnügen. 1834 finden wir ihn – neben Sartirana als Hornist – in der Besetzungsliste des zweiten k. und k. Theaters in Mailand, der Canobbiana, wo während der Saison an der Scala eine leichtere Muse gepflegt wurde (I-Mt, SP, 9.3: Graf Visconti, 11. Dezember 1834). War er ein schlechter Spieler oder hatte er nur die neuen Technologien verpasst? Die letzte dokumentarische Erwähnung, die wir von ihm finden konnten, ist ein Brief, in dem Zerbi 1841 um die Aufhebung einer Suspendierung wegen Insubor-

- 6 Zur Erschließung neuer Affektgehalte für die Trompete dank der neuen Klappentechnologie vgl. den kritischen Bericht zu Vincenzo Bellini: *La sonnambula*, hg. von Alessandro Roccatagliati und Luca Zoppelli, Mailand 2009 (Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, Bd. 7), S. XLIX, sowie den Videoausschnitt zu Bellini unter [www.youtube.ch/user/fspinterpretation](http://www.youtube.ch/user/fspinterpretation) (9. Juli 2014).
- 7 »[...] dappoiché l'Appalto venne assunto dal sottoscritto questi ha migliorato l'Orchestra specialmente coll'introdurvi una nuova Tromba dritta nel celebre professore Araldi.« I-Mt, SP, 11.3: Graf Visconti, 13. April 1835.



dination bittet: Beim Lesen interpretieren wir fast unwillkürlich die Begebenheit dahingehend, dass er mit seinem Los nicht zufrieden war (I-Mt, SP, 99.2: 3. Dezember 1841).

**Tomaschka und Machan – die (Klappen-)Trompete als Militärintstrument** Die Erwähnung eines deutschen Namens als Nachfolger von Araldi unter dem Intendanten Merelli gibt uns die Gelegenheit, auf zwei Personen einzugehen, die das Bild vom neuen Instrument, der Klappentrompete, zu ergänzen helfen. Joseph Tomaschka und Anton Machan, beide langjährige Trompeter im Scala-Orchester, waren nämlich beide Militärmusiker in der in Mailand stationierten k. und k. Garnison. Über Joseph Tomaschka berichtet 1824 die *Allgemeine musikalische Zeitung* wie folgt:

»Hr. Joseph Tomaschka, aus Deutschböhmen gebürtig, Staabstrompeter bey dem hier garnisonirenden Regimente Kaiser-Uhlanen, und ausgezeichnete Spieler auf der Klappentrompete, erwarb sich sehr vielen Beyfall mit seinen A Soli, die er bey Gelegenheit eines Pas de deux diese Stagione im Orchester des hiesigen grossen Theaters auf besagtem Instrumente spielte. Wie ich höre, soll er selbst auf der Trompete ein starker Concertist seyn, und alles von sich selbst erlernt haben.«<sup>8</sup>

Nach diesen – vielleicht seinen ersten – Auftritten blieb Tomaschka mehrere Jahre im Orchester tätig. Meist als »Giuseppe Thomas« verballhornt, erscheint sein Name in mehreren gedruckten Libretti zwischen 1826 und 1831, in letzterem Jahr neben Giuseppe Araldi.<sup>9</sup> Der in Mailand tätige Österreicher Peter Lichtenthal erwähnte ihn noch in seinem 1836 erschienenen Musikwörterbuch: Den Eintrag dürfte er jedoch schon einige Jahre vorher verfasst haben, denn zu dieser Zeit wird Tomaschka nicht mehr in den Archivquellen erwähnt.<sup>10</sup>

Anton Machan, den wir oft als »Antonio Machau« erwähnt finden, war, wie wir aus Merellis erwähnten Schreiben erfahren (Anhang 1, Dokument 10), im Husarenregiment. Sowohl Ulanen wie Husaren waren Kavalleriekorps – aus Polen beziehungsweise Ungarn – in kaiserlichen Diensten. Dieser Umstand ist nicht ohne Belang, denn dadurch wird die Glaubwürdigkeit von Franciszek Mireckis Schilderung in seinem Instrumententraktat (Mailand, um 1824) bekräftigt:

»Die heutige Erfindung der Klappentrompeten hat die Benutzung dieses Instrumentes sehr vereinfacht. Zugleich unterscheidet sie sich von der gewöhnlichen Trompete durch die süsse Abschwächung

8 AMZ 26 (1824), Sp. 537. Ich bedanke mich bei Reine Dahlqvist für den Hinweis auf dieses Zitat.

9 Felice Romani/Gioacchino Rossini: *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre, melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala nel carnovale 1831*, Mailand [1831].

10 »Il Capobanda del qui stazionato reggimento d'Ulani Imperatore, signor Giuseppe Tomaschu, presentemente anco Prima Tromba dell'orchestra della Scala, si distingue pur egli come valente sonatore di Tromba a chiavi.« Pietro Lichtenthal: *Dizionario e bibliografia della musica*, Mailand 1836, Nachdruck Bologna 1970, Bd. 2, S. 259.

des natürlichen strahlenden Klanges. Solche Trompeten werden gemeinhin nur in Militärkapellen, besonders der Kavallerie, gebraucht.«<sup>11</sup>

Nach der Entlassung von Araldi und Viganò (Sohn) schlug Merelli zwei neue Trompeter für das Orchester vor: Anton Machan als ersten Trompeter für Oper und Ballett und Giovanni Zerbi als zweite Trompete, vermutlich ein Verwandter des Giuseppe. Im Unterschied zur 1821 ernannten Kommission von Orchestermusikern wurde 1837 für alle neuen Spieler ein Gutachten vom Direktor des Konservatoriums, Nicola Vaccai, erbeten (dies ist ein erneuter Hinweis auf den Wandel im Berufsleben). Machan kam am 30. November zu seinem Vorspiel in die Konservatoriumsbibliothek, zusammen mit einem anderen Instrumentalisten; Zerbi spielte am 6. Dezember vor. Vaccais Urteil fiel wie folgt aus:

»Heute haben sich die genannten Anton Machan und Claudio Daelli in die Bibliothek dieses Instituts begeben, und nach erfolgtem Vorspielen habe ich das Vergnügen, Eurer Hochwürden berichten zu können, dass er [Machan] ein lobenswerter Trompetenspieler ist, sowohl bezüglich seines Ansatzes wie auch bezüglich seiner Intelligenz, und sobald er etwas Orchestererfahrung hat – was ihm leicht fallen wird – ist er ohne Vorbehalt.« (I-Mt, SP, 16.3; Nicola Vaccai, 30. November 1837; Anhang 1, Dokument 11)

»Es ist meine Pflicht, Sie darüber zu informieren, dass gestern der genannte Zerbi Giovanni sich in dieser Bibliothek vorgestellt hat, und nach erfolgtem Vorspielen auf der Trompete kann ich nur bestätigen, was ich Eurer Hochwürden am vergangenen 28. November mit Zeichen Nr. 19 geschrieben habe: Daher erweist er sich unterhalb des Durchschnitts in jedem Belang.« (I-Mt, SP, 16.3; Nicola Vaccai, 7. Dezember 1837; Anhang 1, Dokument 12).

Die ganze Familie Zerbi war offensichtlich vom Pech verfolgt.

**Languiller – Trompeter und Hornist** Bei der ersten Vorstellung von Verdis *Attila* an der Scala (1846) spielte Araldi die erste Trompete. Am zweiten Horn finden wir einen jungen Spieler mit französisch anmutendem Namen: Marco Languiller. Das Orchester spielte mit der gleichen Besetzung im folgenden Jahr Donizettis *Don Sebastiano*. Bei der Reprise des *Attila* 1849/50 spielte aber nicht Araldi, sondern Languiller die erste Trompete (laut den Angaben der gedruckten Libretti, siehe die Tabelle im Anhang 2). Hatte Araldi erneut zu viel Lohn gefordert? Wir können leider nicht erklären, warum Araldi schließlich

11 »L'invenzione oggidì delle Trombe colle chiavi ha agevolato d'assai l'uso di questo stromento, e lo ha reso nell'istesso tempo differente dalla Tromba comune coll'addolcire il proprio squillo naturale. L'uso di tali Trombe non è comune che nelle bande militari particolarmente di cavalleria.« Franciszek Mirecki: *Trattato intorno agli Istrumenti ed all'Istrumentazione*, Mailand [um 1824], S. 14. Ebenfalls in Mailand tätige böhmische Trompeter im Dienste der Armee waren Franz Tutsch und Giovanni Balzarek – letzterer sogar Erfinder eines neuen Klappentrompetenmodells; vgl. den Beitrag von Jaroslav Rouček im vorliegenden Band.

seinen Posten aufgeben musste. Eine andere Frage betrifft jedoch seinen unmittelbaren Nachfolger: Wie ist es zu verstehen, dass ein zweiter Hornist die Stelle des ersten Trompeters übernimmt?

Am Konservatorium in Mailand wurde im ersten halben Jahrhundert seines Bestehens offiziell nur die knappe Trompetenschule von Bonifazio Asioli verwendet. Asioli, der erste Direktor der Anstalt, hatte für jedes Instrument elementare Spielanweisungen verfasst – es bedurfte offenbar keiner besonderen Trompetenmethode. Auch das Lehrpersonal war nicht instrumentenspezifisch. Die Professoren für Trompete, Agostino Belloli und später Evergete Martini, waren eigentlich Hornspieler.<sup>12</sup> In diesem Licht erscheint die oben erwähnte Anfrage des alten Trompeters Viganò 1821, den Posten des zweiten Hornisten zu übernehmen, nicht mehr so ungewöhnlich; und umgekehrt mutet die Weigerung der Kommission, seinem Gesuch nachzugehen, fast schon als ein Vorwand an. Marco Languiller (1824–1889) pendelte jedenfalls zweimal zwischen Trompete und Horn. Am Ende seiner Karriere kehrte er wieder zu seinem ursprünglichen Instrument zurück, wie aus einer Besetzungsliste für die Saison 1870/71 hervorgeht.<sup>13</sup>

Languillers französischer Name deutet darauf hin, dass mit ihm die Technologie der Klappe – worauf mindestens teilweise Araldi bestimmt gespielt hat – definitiv dem Ventilmechanismus gewichen sein mag. Um die Geschichte etwas verwirrender zu machen – um die Linearität einer ideellen Entwicklung durch eine Vielzahl von sich kreuzenden parallelen Wegen zu ersetzen – müssen wir in Erinnerung rufen, dass neben Klappen und Ventilen weitere Technologien zur Verfügung standen. Alberto Mazzucato, Korrepetitor und späterer Dirigent, war unter den großen Erneuerern bei der Modernisierung des Scala-Orchesters in den 1840er- und 1850er-Jahren.<sup>14</sup> Er war auch der Herausgeber der italienischen Übersetzung von Hector Berlioz' wichtigem Instrumentierungstraktat. Beim Kapitel über die Trompete fühlte sich Mazzucato genötigt, eine Anmerkung hinzuzufügen, denn Berlioz beschränkt sich auf eine Besprechung des Naturinstruments. Hingegen, so Mazzucato, wurden 1846 in Italien die sogenannten Trompeten *a macchina* verwendet. Diese waren keine Natur- und auch keine Ventilinstrumente. Es ist unklar, was Mazzucato damit genau gemeint hat: Seine Wortwahl entspricht nicht dem terminologischen Gebrauch von Araldi, in dessen Trompetenschule mit *tromba a macchina* das

12 Vgl. die Listen der Lehrbücher und Professoren im CD-Anhang zu *Milano e il suo Conservatorio: 1808–2002*, hg. von Guido Salvetti, Mailand 2003.

13 I-Ms, C.A. 5840. Die Lebensdaten sind der Korrespondenz-Karteikarte in I-Ms entnommen.

14 Vgl. zum Beispiel Renato Meucci: *Changes in the role of the leader in 19th-century Italian orchestras*, in: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*, hg. von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brobeck und Anselm Gerhard, Schliengen 2011 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 3), S. 122–137.

Ventilinstrument bezeichnet ist.<sup>15</sup> Mit Mazzucato und Languiller erreichen wir aber die Jahre um 1850 und damit die chronologischen Grenzen, welche wir uns mit der vorliegenden Untersuchung gesetzt haben und welche eine ereignisreiche Umbruchzeit umschreiben.

**Die Klappentrompete: eine bewusste Wahl?** Nachdem wir uns bisher der biographischen Erkundung der Trompetenspieler an der Scala gewidmet haben, möchten wir die Frage eigens diskutieren, was für ein Instrumentenmodell sie gespielt haben. Araldi kannte drei Modelle, die er in seiner Methode sukzessive behandelt: Natur-, Klappen- und Ventiltrompete. Wir vermuten, dass seine Disposition keiner Teleologie gehorcht, sondern einen didaktischen Weg auslegt. Die Lernenden sollen zuerst das Naturinstrument beherrschen und erst dann, von diesem ausgehend, die technologischen Erneuerungen ausprobieren. Persönlich mag Araldi die Klappentrompete vorgezogen haben, so wie er vermutlich diese für sein erwähntes Solokonzert mit Paganini wählte. Weitere Zeugnisse aus anderen italienischen Theatern weisen ebenfalls darauf hin, dass die Klappentrompete bis in die 40er-Jahre hinein in Italien ein beliebtes Orchesterinstrument blieb.<sup>16</sup> Als »Prima Tromba e Tromba a Chiave« wird der jeweilige Trompetenspieler am Teatro La Fenice in einigen Libretti genannt: beispielsweise 1833 *Beatrice di Tenda* (Bellini), 1834 *Emma d'Antiochia* (Mercadante), 1840 *La solitaria delle Asturie* (Mercadante) und 1845 *Adelia* (Donizetti).<sup>17</sup>

- 15 »Questo capitolo intorno alla tromba non è di grande utilità per noi: giacchè qui si parla della tromba semplice, la quale nelle nostre orchestre non si adopera più da parecchi anni. I nostri suonatori adoperano le trombe così dette a macchina; e son quelle cui viene applicato un meccanismo, diverso da quello de' pistoni e de' cilindri, ma che offre presso a poco i medesimi risultati, vale a dire dà la possibilità anche alle trombe di eseguire tutta la scala cromatica. Però, se le trombe, mediante i suddetti meccanismi hanno guadagnato nel completamento della loro scala, hanno anche perduto nella facilità di ascendere agli estremi acuti. Avvertiamo questa cosa, perché in leggendo questo capitolo del signor Berlioz non si sia indotti a credere che i nostri suonatori di tromba possono ascendere tanto acutamente, quanto l'autore accenna.« Ettore Berlioz: *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*, übers. von Alberto Mazzucato, Mailand [1846], Kap. XXXVII, S. 199. Ich danke Renato Meucci für den Hinweis auf Mazzucatos Berlioz-Übersetzung. Zu Araldis Schule vgl. Adrian von Steigers Beitrag in diesem Band.
- 16 Vgl. zur Beliebtheit des Instrumentes in Italien Mendelssohns Briefstelle vom Jahre 1831, zit. von Roland Callmar, in diesem Band auf S. 125.
- 17 *Beatrice di Tenda*, tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice il carnevale e quadregesima 1832–33, con musica del sig. M. Vincenzo Bellini, Venedig 1833; *Emma d'Antiochia*: tragedia lirica da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice nel carnevale e quadregesima 1834, parole di Felice Romani, musica del maestro Saverio Mercadante, Venedig 1834; *La solitaria delle Asturie*, ossia *La Spagna ricuperata*, melodramma di Felice Romani, musica del Maestro Saverio Mercadante, da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice il carnevale 1840, Venedig [1840]; *Adelia*: Melodramma Serio in tre Atti, musica del

Die Geschichte der Trompeten- und Hornspieler im Orchester der Mailänder Scala in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat uns die Möglichkeit gegeben, das Zusammenspiel verschiedener Faktoren zu beschreiben. Die Fantasie der zeitgenössischen Komponisten hat die Musiker und die Instrumentenbauer herausgefordert und wurde ihrerseits von den klanglichen Möglichkeiten neu erfundener Instrumententypen angeregt. Die Veränderungen im Ausbildungsweg und im Berufsbild des professionellen Musikers sowie die Beherrschung neuer Spieltechniken haben den Generationenwechsel um 1820 besonders deutlich markiert. Schließlich möchten wir die Vermutung anstellen, dass die italienischen Orchesterspieler den weichen, wenn auch nicht perfekten Klang der Klappeninstrumente auch aus ästhetischen Gründen bis etwa um 1850 bevorzugten und dass diese Art von Instrumenten an der Scala sowie an vielen anderen italienischen Häusern für den Trompetenklang maßgebend war.

#### Anhang 1: Ausschnitte aus Originaldokumenten

##### Dokument 1

»Pietro Viganò professore suonatore di tromba, da dodici anni in poi ha la soddisfazione di prestare con tale sua professione i proprj servigi nell'Imperiale Regio Teatro della Scala contro l'indennizzazione serale di lire quattro di Milano. Il metodo quasi generalmente in oggi adottato dai Maestri compositori di musica teatrale fa sì, che lo stromento musicale della tromba è assaisimo adoperato, e quindi riesce di molto grave fatica al suonatore della tromba medesima. Il ricorrente, che ha già percorsi gli anni della robusta gioventù, amerebbe ora di rendere più leggiera la fatica di sua professione, e quindi di avere nel detto Teatro della Scala una piazza meno faticosa nell'esercizio di sua professione. La recente seguita morte di Cesare Cova già professore suonatore di corno da caccia, così detto, ha resa vacante la piazza ch'egli occupava [...]. A tale piazza appunto aspirerebbe il ricorrente comeché quella, che non solo è meno faticosa in ordine alla propria professione, mà benanco per conseguirne una migliore indennizzazione a sollievo anche della numerosa sua famiglia, composta di sette figlj, e la propria moglie.« I-Mas, GG 16: Pietro Viganò, 29. November 1821

##### Dokument 2

»Pregiat.mo Sig.r Delegato. In riscontro al rispettato di lei eccitamento 31. Genajo ora scorso attergato alla Supplica del Sig.r Antonio Schioli prima Tromba nell'Orchestra del Teatro alla Scala diretta ad ottenere un sostituto che lo sollevi in parte della serale sua fatica, non posso che confermare [...]. Fa d'uopo ritenere, come ho altre volte esternato che coll'abusiva istromentazione del giorno non può un suonatore d'istromento da fiato resistere da solo l'intera serata senza uno sforzo straordinario, dannoso non meno alla persona che all'arte. [...] Se il Sig.r Schioli si fosse

maestro Cav. Gaetano Donizzetti [sic] da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice nel Carnovale e Quadragesima del 1845–46, Venedig [1845].

dapprima incontrato in un'epoca simile per la musica istromentale non conterebbe certamente oltre trent'anni di servizio.» I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 4. Februar 1824

#### Dokument 3

»Il S.r Agostino Belloli 1.mo Corno da caccia nell'orchestra del R.o Teatro alla Scala ha rappresentato coll'unita sua petizione che per la troppo grande fatica dell'istromento già gravoso per se stesso, ed ora reso vieppiù pesante dal genere di musica attuale, non può suonare nei balli, e quindi implora che gli venga accordato un supplente pel servizio appunto dei balli medesimi.» I-Mas, GG 16: [Gaetano] Crippa, 13. Mai 1823

#### Dokument 4

»L'esponente Giuseppe Zerbi ora abitante in Contrada de Speronari al civico N.o 4013 Proffessore di Tromba diritta Avendo servito p. il corso non interroto d'anni sei all'I.R. Teatro della Canobiana, ed ora più d'un Anno all'I.R. Teatro alla Scala come supplente; ora bramerebbe d'essere messo come alunno in questo I.R. Teatro alla Scala. Implora per tanto Dall'I.R. Governo onde si degni nominarlo alunno aspirante alla Piazza, che verà vacante.» I-Mas, GG 16: Giuseppe Zerbi, 1. Dezember 1823

#### Dokument 5

»Dal Sig.r Schirolli ho avuto le più soddisfacenti informazioni sull'abilità del Sig.r Zerbi suonatore di Tromba [...]. Penso quindi che la domanda del sud.to Zerbi possa essere assecondata tanto più che essendo rari i suonatori di questo istromento importa assai di formarne in seno all'Orchestra mediante un continuo esercizio, e se fosse possibile sperarlo, anche mediante una certa emulazione frà gli stessi Alunni.» I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 7. Januar 1824

#### Dokument 6

»St.mo Sig.r Delegato. Eccitato da lei [...] a riferire sulle petizioni [...] dirette ad ottenere la piazza di secondo Corno da Caccia della seconda pariglia nell'Orchestra dell'I.R. Teatro alla Scala rimasta vacante per la morte del Sig.r Cova, sentito anche il parrere del Sig.r Storioni primo Violoncello, e del Sig.r Belloli primo Corno qui sottoscritti, e addetti al sud.to I.R. Teatro, sulla capacità de' singoli petenti e prese in esame le circostanze da essi addotte; sarei del subordinato sentimento che dovesse a tutti preferirsi il Sig.r Paolo Gorre. Egli è dotato di somma abilità specialmente come secondo Corno da Caccia non tanto in punto esecuzione quanto di teoria come ne fanno fede gli elogi tributatigli, ed il premio che gli venne conferito nell'ultima Accademia all'I.R. Conservatorio di musica: La di lui condotta è comendevole, e la circostanza di essere Alunno nell'I.R. Conservatorio sud.to ne è la prova più convincente. Egli poi come alunno gratuito del prefato I.R. Stabilimento, e figlio per così dire del Governo, meritar deve a mio parere ogni riguardo di preferenza.» I-Mas, GG 16: Alessandro Rolla, 14. Dezember 1821

#### Dokument 7

»Nella sera del 23 dicembre 1827, il signor Giuseppe Sartirana, professore di corno da caccia, diede un'accademia vocale e stromentale. La parte più integrale di essa fu un concerto diviso in due scene con decorazioni e vestito analogo, intitolato il *Capocaccia al Parco*. Il signor Sartirana eseguì



in modo soddisfacente quanto aveva promesso, presentando col suono del suo stromento gli apparecchi e le particolarità di una grande caccia. Fu singolarmente gradito il pensiero d'imitare da diverse parti la ripercussione dell'eco, mediante altri corni da caccia adattamente collocati tra le quinte del palco scenico.« *I Teatri* 1 (1827/28), S. 621–622

#### Dokument 8

»Paganini e Araldi. – È noto che dopo la sera del 21 fino a quella del 26, i Teatri non possono essere aperti che per Accademie. Alle delizie di una di queste, il signor Paganini ha dedicata la sera dei 3 [23] prendendo per arena de' suoi fasti questo teatro. Anche dopo le melodie del Paganini, il sentimento, la perfetta e in un facile esecuzione, la soavità nell'inspirar fiato alla sua tromba, meritano straordinari applausi al fortunato giovine Araldi, che, finito il suo concerto, fu richiamato sul palco scenico ad esserne testimoniaio.« *I Teatri* 1 (1827/28), S. 620

#### Dokument 9

»Sussiste che l'attuale prima Tromba a chiavi, Viganò Figlio, il quale, benché dotato di molta abilità, e sia di molte speranze, non ha quell'esperienza d'Orchestra, e prontezza dell'Araldi Lasciato in Libertà dall'attuale Impresa, ed a ciò potrebbesi remediare, riprendendo L'Araldi e far passare l'altra Tromba a chiavi nella persona di Libois nei violini com'è sempre stato nella cessata Impresa Crivelli.« *I-Mt*, SP, 6.3: Alessandro Rolla, 23. September 1832

#### Dokument 10

»[...] il sottoscritto [...] fa osservare rispetto alle trombe dritte che essendo stato finora imperfettissimo il servizio pel Ballo prestato dai Viganò, e non essendo stato possibile di convenirsi col S.r Araldi per le pretese di aumenti, è riuscito al sottoscritto di assicurarsi stabilmente il distinto Professore Tedesco Capo Banda del Regimento Ussari S.r Ant.o Machau [recte: Machan], il quale superando d'assai l'Araldi si è assunto anche di suonare tanto nelle opere che nei Balli, vantaggio che da molti anni non si è potuto ottenere, perché il S.r Araldi non voleva prestarsi che per le opere, e così pel ballo l'Appalto doveva dipendere dal debolissimo S.r Viganò, ed incontrare una doppia spesa. Per seconda tromba ha pure fissato il bravo S.r [Giovanni] Zerbi, il quale pure ha assunto il servizio per l'opera ed il ballo.« *I-Mt*, SP, 16.3: Bartolomeo Merelli, 21. November 1837

#### Dokument 11

»Si sono presentati oggi alla Biblioteca di questo stabilimento i nominati Machan Ant.o, e Daelli Claudio, e tenuto l'esperimento, del primo ho il piacere di potere riferire a V.S. Ill.ma esser Egli un lodevolissimo suonatore di Tromba tanto per la sua imboccatura, che per la sua intelligenza, e quando avrà acquistata un'esperienza di Orchestra, ciò che farà facilmente sarà senza eccezione.« *I-Mt*, SP, 16.3: Nicola Vaccai, 30. November 1837

#### Dokument 12

»È mio debito d'informarla essersi presentato jeri il nominato Zerbi Giovanni in questa Biblioteca, e tenuto esame sul suo suonar di Tromba non posso che confermare quanto sul suo conto ebbi a scrivere a V.S. Ill.ma nel dì 28 decorso Nov.bre con foglio N.o 19: quindi risulta essere al di sotto della mediocrità in ogni rapporto.« *I-Mt*, SP, 16.3: Nicola Vaccai, 7. Dezember 1837

**Anhang 2:** Trompeter und Hornisten an der Mailänder Scala vor 1850

Name	Zeugnisse	Rolle	Archivquellen	Libretti (in I-Mc und I-Ms)
Alinovi, Antonio	1806–1821	secondo corno, prima coppia	I-Mas, GG 16	
Araldi, Giuseppe	1831/32, 1834–1837, 1846/47	prima tromba	I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3	Rossini: <i>Bianca e Falliero</i> , [1831]; Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836; Verdi: <i>Attila</i> , [1846]; Mercadante: <i>Orazj e Curiazj</i> , [1847]
Belloli, Agostino	1819–1836	primo corno, prima coppia	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3	Basily: <i>Il califo e la schiava</i> , 1819; Meyerbeer: <i>L'esule di Granata</i> , 1822; Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836
Belloli, Luigi	1803–1807	primo corno, prima coppia		Cimarosa: <i>Le astuzie femminili</i> , 1803; Paer: <i>Il sotterraneo</i> , 1807
Cova, Cesare	† 1821	secondo corno, seconda coppia	I-Mas, GG 16	
Gelmi, Cipriano	1821–1838	primo corno per il ballo	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 11.3, 16.3	Auber: <i>La muta di Portici</i> , 1838
Gilardoni, Paolo	1823	primo corno per il ballo (Kandidat)	I-Mas, GG 16	
Gorré, Paolo	1822–1837	secondo corno, seconda coppia; dann prima coppia	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3	
Guidoni, Giacomo	1807–1815	primo corno, seconda coppia	I-Mas, GG 16	
Languiller, Marco	1846–1870	secondo corno (1846/47, 1870), prima tromba (1849–1857)	I-Ms, Faldone L, 118/3 und c.A. 5840; I-Mt, SP 106.3	Verdi: <i>Attila</i> , [1846]; Mercadante: <i>Orazj e Curiazj</i> , [1847]; Mercadante: <i>La schiava saracena</i> , [1848]; Verdi: <i>Attila</i> , [1849]
Libois, Antonio	1832–1837	altra prima trom- ba, dann tromba seconda	I-Mt, SP 6.3, 9. und 11.3	
Machan, Antonio	1837/38	prima tromba	I-Mt, SP 16.3	Auber: <i>La muta di Portici</i> , 1838
Mantovani, Antonio	1831–1857	secondo corno, seconda coppia (1821 noch »allievo del Conservatorio«)	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3 und 106.3	

Name	Zeugnisse	Rolle	Archivquellen	Libretti (in I-Mc und I-Ms)
Martini, Evergete	1831–1848	primo corno, seconda coppia; später prima coppia	I-Mt, SP 9.3, 11.3 und 16.3	Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836; Auber: <i>La muta di Portici</i> , 1838; Mercadante: <i>Orazj e Curiazj</i> , [1847]; Mercadante: <i>La schiava saracena</i> , [1848]
Rossignoli, Paolo	1823	corno	I-Mas, GG 16	
Sartirana, Giovanni	1834/35	primo corno – Canobbiana	I-Mt, SP 9.3 und 11.3	
Schiroli, Antonio	ca. 1791 – † 1824	prima tromba	I-Mas, GG 16	
Sessa, Pasquale	1848	prima tromba		Mercadante: <i>La schiava saracena</i> , [1848]
Taveggia, Alessandro	1834/35	seconda tromba – Canobbiana	I-Mt, SP 9.3 und 11.3	
Taveggia, Francesco	1834/35	secondo corno – Canobbiana	I-Mt, SP 9.3 und 11.3	
Tomaschka, Giuseppe	1824–1831	prima tromba	AMZ 26 (1824), Sp. 537; Pietro Lichtenthal: <i>Dizionario</i> , Milano 1836, Bd. 2, S. 259	Meyerbeer: <i>Margherita d'Anjou</i> , 1826; Bellini: <i>La straniera</i> , 1829; Rossini: <i>Bianca e Falliero</i> , [1831]
Viganò, Giuseppe	1831–1843	»prima tromba a chiavi« (1832); prima tromba per il ballo (1835); seconda tromba (1836)	I-Mt, SP 6.3, 9.3 und 11.3	Donizetti: <i>Lucrezia Borgia</i> , 1833; Donizetti: <i>Belisario</i> , 1836; Verdi: <i>I Lombardi</i> , 1843
Viganò, Pietro	1809–1837	seconda tromba; seconda tromba per il ballo (1835)	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 16.3, 48	
Zerbi, Giovanni	1837	seconda tromba (Kandidat)	I-Mt, SP 16.3	
Zerbi, Giuseppe	1817–1841	tromba – Canobbiana (1817); tromba – alunno (1824); Prima tromba – Canobbiana (1834)	I-Mas, GG 16; I-Mt, SP 9.3, 11.3, 48, 99.2	

Seit langem stellte der Name Cimbasso ein Geheimnis in italienischen Partituren des 19. Jahrhunderts dar, insbesondere in denen Donizettis, Bellinis und Verdis (fast alle seine Opern bis zur *Aida*, 1871, fordern dieses Instrument). In den 1970er-Jahren wiesen als erster Anthony Baines und später einige andere Forscher auf das Thema hin, bis Clifford Bevan sein hervorragendes Tuba-Buch veröffentlichte,<sup>2</sup> in dem Cimbasso meistens nach Quellen des 20. Jahrhunderts als »italienische Bass- oder Kontrabass-Ventilposaune« identifiziert wird.<sup>3</sup> Diese einflussreiche Meinung ist jedoch offenkundig unhaltbar für die Epoche vor dem Eintritt der Bass- oder Kontrabass-Ventilposaune in italienische Orchester in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Weitere Forschungen sollten deshalb über die frühe Bedeutung des Begriffs Cimbasso angestellt werden. 1989 veröffentlichte ich in der Zeitschrift *Studi Verdiani* eine neue allgemeine Übersicht zum Thema, die nachher von William Waterhouse ins Englische übersetzt und 1996 in *The Galpin Society Journal* herausgegeben wurde.<sup>4</sup> Es scheint jedoch, dass dieser Artikel nur partiell bekannt geworden ist und dass eine Bestätigung der Ergebnisse bei dieser Gelegenheit sehr angebracht sein mag. Hier folgt daher eine kurze Zusammenfassung der Schlüsse, die ich dort detaillierter dargestellt habe.

Cimbasso war zuerst (und eigentlich) der italienische Name eines hölzernen, aufrechten Serpents deutschen Ursprungs (des Bass-Horns), das aber meist von italienischen Instrumentenbauern wie Garegnani, Magazari, Papalini und Piana hergestellt wurde (Abbildung 1). Der Name leitete sich unzweifelhaft von der italienischen Übersetzung desselben deutschen Namens ab: *corno in basso*, woraus *c. in basso* und schließlich *cimbasso* (mit dokumentierten regionalen Varianten wie *simbasso*, *gimbasso* und sogar *gibas*) wurde. Ausgestattet mit ein bis vier Klappen und einem sich erweiternden Schalltrichter aus Messing, unterschied er sich normalerweise vom französischen *basson* russe sowohl durch die Bauweise des Schallstücks (das französische war gewöhnlich in Drachenkopfform) als auch durch die Stellung und Applikatur der Klappen (Abbildung 2). Der hölzerne *cimbasso* dürfte als tiefstes Instrument der Blechblasgruppe den *Serpent* mindestens seit 1816 ersetzt haben, als er zum ersten Mal an der Mailänder *Scala* gesehen

1 Herzlicher Dank gebührt Claudio Bacciagaluppi für seine Hilfe bei der Fertigstellung dieses Textes.

2 Clifford Bevan: *The Tuba Family*, London 1978.

3 Siehe Clifford Bevan: *Cimbasso*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 4, S. 403.

4 Renato Meucci: *The Cimbasso and related instruments in 19<sup>th</sup>-century Italy*, in: *The Galpin Society Journal* 49 (1996), S. 143–179.

wurde.<sup>5</sup> Das Violinkonzert Nr. 1 (1815–16) von Paganini ist vermutlich die erste Komposition, die ein solches Instrument verlangt, das danach in zahlreichen anderen italienischen Partituren auftaucht. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass die ursprünglichen, noch erhaltenen Einzelstimmen dieses Konzerts die doppelte Überschrift *serpentone cimbasso* enthalten, ein eindeutiger Hinweis auf die Möglichkeit, die ältere oder die neuere Art des Instruments zu benutzen.<sup>6</sup> Einige Jahre später, 1826, schrieb Pietro Lichtenthal:



**ABBILDUNG 1** Cimbasso von P. Piana (Vermillion, SD, The National Music Museum)

»Corno Basso: ein Messinginstrument, wahrscheinlich von dem Engländer Frichot erfunden, das nichts anderes als ein Serpent in Form eines Fagotts ist. Es hat sechs Löcher, von denen zwei mit den Klappen für den kleinen Finger und den Daumen vorgesehen sind. In Deutschland werden sie aus Eben- und Mahagoniholz gebaut und geben einen helleren und gleichmäßigeren Ton.«<sup>7</sup>

Dies ist eine der frühesten italienischen schriftlichen Quellen in Bezug auf das hölzerne Corno basso, das damals in der Alltagssprache der Musiker sowie in den Notenquellen eher als Cimbasso bekannt war. Ein viel späteres Zeugnis von Alessandro Vessella beschreibt 1897 das Instrument in ähnlicher Weise und weist ferner auf dessen vollständiges Verschwinden hin:

»dieses Instrument [Cimbasso], jetzt nicht mehr in Gebrauch, wurde aus Holz, gelegentlich aus Kupfer, in der Form eines Fagotts mit sechs Fingerlöchern und zwei Klappen, Metallschallstück und S-Bogen hergestellt; das Mundstück ist etwas größer als das einer Posaune; sein chromatischer Umfang geht vom klingenden Groß-C bis zum g'.«<sup>8</sup>

Während seiner frühen Zeit konnte der Cimbasso, je nach Verfügbarkeit vor Ort, gelegentlich auch durch die Klappenophikleide ersetzt werden (hier ist der Begriff ›Klappenophikleide‹ angebracht, anstatt des einfacheren ›Ophikleide‹, weil wir später auch die ›Ventilophikleide‹ behandeln werden).

Die Klappenophikleide wird in drei verschiedenen Varianten in einem Transunto (ungefähr 1825) von Asioli abgebildet, welches die früheste italienische Quelle für dieses Instrument ist (Abbildung 3 und 4). Einige Jahre später wird die Klappenophikleide

<sup>5</sup> Vgl. Louis Spohr: *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, S. 245.

<sup>6</sup> Maria Rosa Moretti und Anna Sorrento: *Catalogo tematico delle musiche di Nicolò Paganini*, Genua 1982, S. 69.

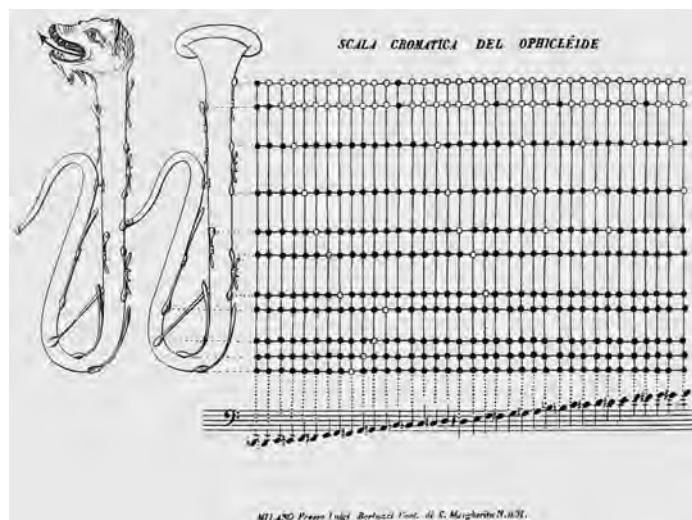
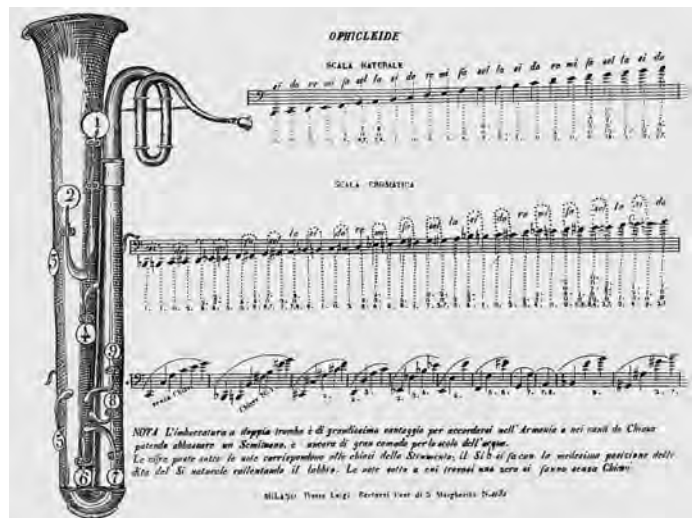
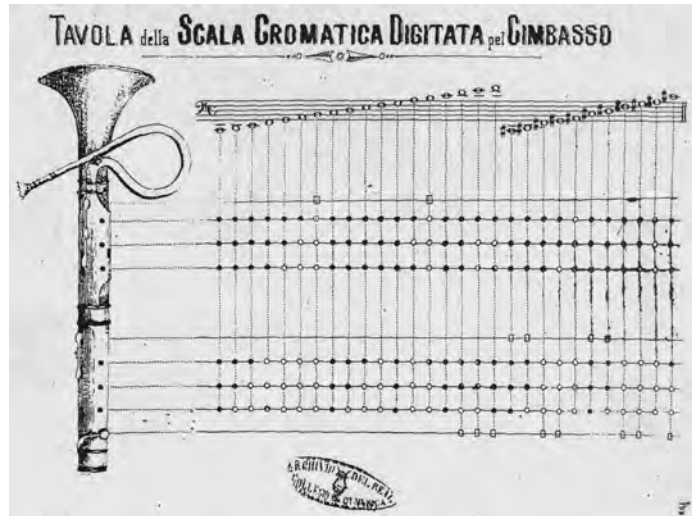
<sup>7</sup> Pietro Lichtenthal: *Dizionario e bibliografia della musica*, Mailand 1826, Bd. 1, S. 213 (Original italienisch).

<sup>8</sup> Alessandro Vessella: *Studi d'istrumentazione per banda*, Mailand [1897], S. 348 f.

ABBILDUNG 2 Tavola della scala cromatica digitata pel Cimbasso, aus:

Domenico Gatti: Gran trattato d'istruzione storico-teorico-pratico per banda, Neapel: Steeger, 1878, S. 192

ABBILDUNG 3 UND 4 Aus: Transunto dei principj elementari di musica compilati dal celebre m.<sup>o</sup> B. Asioli & breve metodo per ophicleide e cimbasso, Mailand: Bertuzzi, [1825]



neben dem Cimbasso in einem Handbuch von Bertini verzeichnet,<sup>9</sup> während sich ein weiteres Zeugnis in einer gedruckten *Scala cromatica e sue posizioni per Basso d'armonia*, ossia Opikleide befand, die 1832 anonym von Ricordi veröffentlicht wurde, aber – zumindest meines Wissens – nicht überliefert ist. Die unsichere Orthographie des Namens, der in allen zitierten Texten unterschiedlich geschrieben wurde (Opikleide, Ophikleide, Ophicléide anstatt des heutigen italienischen Begriffs *oficleide*), bestätigt die unmittelbar zurückliegende Einführung des Namens und die noch geringe Verbreitung des Instrumentes, dessen damaliger Gebrauch im Orchester nur in wenigen Fällen dokumentiert ist.<sup>10</sup> Die Klappenophikleide genoss später einen gewissen Erfolg in Norditalien, während sie in Florenz wahrscheinlich nie verwendet wurde und in Rom nur geringe Verbreitung fand; in Neapel scheint sie später eingeführt worden zu sein, aber vermutlich lebte sie dort, aufgrund ihres häufigen Gebrauchs in den Bläserkapellen, länger weiter. Diese Entwicklung kam jedoch zu Beginn der 1850er-Jahre zu einem Ende.

Ab ungefähr 1835 beginnt dann der Ausdruck Cimbasso eine immer unbestimmtere Bedeutung anzunehmen, denn die entsprechende Musik wurde regelmäßig durch die jeweils neu erfundenen Bassventilinstrumente gespielt, welche sofort in jedes große italienische Orchester eingeführt wurden. Beispielsweise müsste der Cimbasso, der von Verdi in seinen ersten Opern (von 1839 an) verlangt wurde, eine Ventilophikleide gewesen sein, wie jene, welche Uhlmann in Wien oder Apparuti in Modena herstellten und von denen noch heute Exemplare erhalten sind (Abbildung 5). Möglicherweise wegen der engen politischen Beziehungen zwischen Mailand und Wien (die Lombardei und Venedig waren damals unter österreichischer Herrschaft) hatte Uhlmanns Ventil-Typ einen sofortigen Erfolg. Herbert Heydes Buch über die Ventilblechblasinstrumente beleuchtet bestimmte historische Aspekte dieses bisher unterschätzten Instrumentes; er widmet der Ventilophikleide einen wertvollen Abschnitt,<sup>11</sup> in dem die Eigenschaften der Variante Uhlmanns klar dargestellt werden und eine Preisliste seiner Instrumente mit Beschreibungen auf Deutsch und Italienisch abgebildet ist (Abbildung 6). Es ist also möglich, den Namen *oficleide a piston* oder *oficleide a macchina* (Pumpventilophikleide, Maschinenophikleide) mit Sicherheit diesen Museumsinstrumenten (beziehungsweise den zwei im Museo Civico in Modena) und einigen anderen zuzuweisen.

Orchesterinstrumente hatten tatsächlich eine unaufhaltsame Veränderung erfahren, und sehr bald wurde die Ventilophikleide nach und nach durch *bombardoni* (in Es, F oder Kontra-B) ersetzt. Auch diese letzten Instrumente, wiederum deutschen Ursprungs, wur-

9 Vgl. Arnold Myers: *Fingering Charts for the Cimbasso and Other Instruments*, in: *The Galpin Society Journal* 39 (1986), S. 134–136.

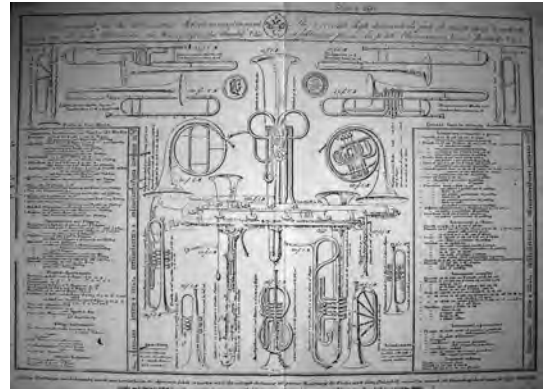
10 Siehe Meucci: *The Cimbasso*, S. 149.

11 Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument*, Wiesbaden 1987, S. 225–227.

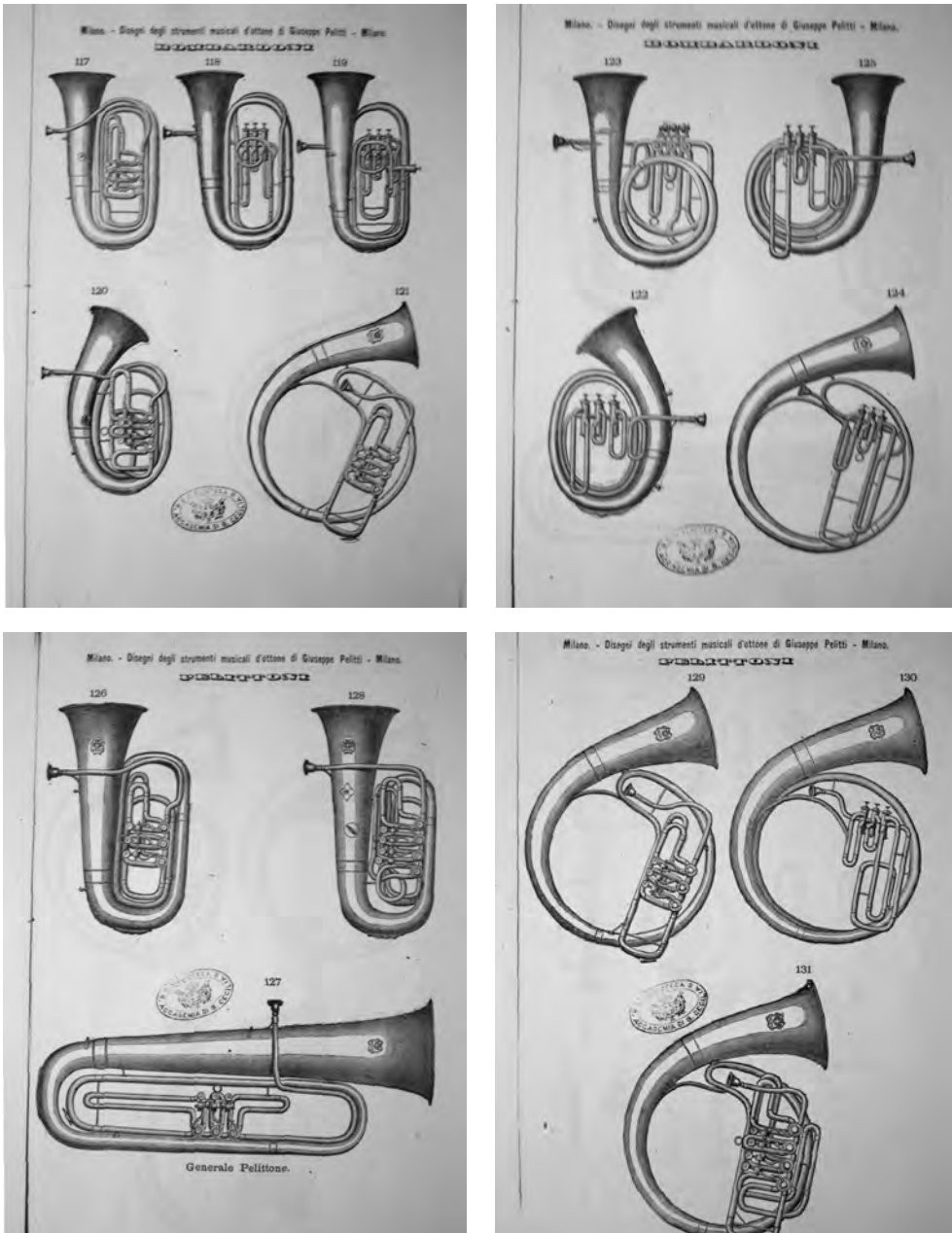




ABBILDUNG 5 Ventilophikleide von L. Uhlmann (oben links) und A. Apparuti (oben rechts; beide Modena, Museo Civico) ABBILDUNG 6 Preisliste (vor 1848) von L. Uhlmann (Fotokopie in Salzburg, Museum Carolino Augusteum; Original verloren)



den ursprünglich durch Klappen bedient und in späterer Zeit mit Ventilen ausgestattet. Diese neuen Bässe wurden allerdings durch zeitgenössische italienische Hersteller (Pelitti, Roth usw.) übernommen und meistens verändert (Abbildung 7 oben). 1845 stellte Giuseppe Pelitti senior (1811–1865) das Pelittone her (1847 in Österreich patentiert), einen Kontrabass, der alle vorhergehenden Modelle in den italienischen Orchestern ersetzen sollte. Kurz danach (1851) erfand er das Generale pelittone, ein noch größeres Modell in Bezug auf die Bohrung des Rohrs (Abbildung 7 unten). Die neuen, bald im Orchester eingeführten Ventil-Bässe wurden allerdings unterschiedlich genannt (Oficleide, Bombardone, Pelittone usw.), während normalerweise die Partituren an dem alten Ausdruck Cimbasso festhielten.



**ABBILDUNG 7** Bombardoni (oben) und Pelittoni (unten), aus: Disegni della fabbrica-strumenti musicali G. Pelitti, Mailand, Tip. Del Commercio, 1873 (I-Rsc: busta 133.24)

Spätere Berichte über das Instrument in Italien beweisen noch Ähnlichkeiten zu zeitgenössischen Entwicklungen in Österreich. In der Tat können wir eine schnelle Assimilation von Ventilophikleide und Bombardon feststellen, weil sich ihre jeweiligen Unterschiede bezüglich der Bauweise schließlich vermischten, so dass die beiden Instrumente vereinigt wurden. Während jedoch in Österreich der Ausdruck ›Bombardon‹ bald über-

wiegen sollte, lebten in Italien die beiden Ausdrücke *Oficleide* und *Bombardone* fort, die auch lange nach der vollständigen Verschmelzung der beiden Instrumente noch verwendet wurden. Das Fortbestehen des Namens *Oficleide* in Mittel- und Süditalien und besonders in der Toskana, wo das Instrument auch *Ofleide* genannt wurde,<sup>12</sup> erklärt den merkwürdigen und hartnäckigen synonymen Gebrauch beider Ausdrücke, wie zum Beispiel in etlichen Handbüchern und Noten für »Ophikleide oder Bombardon«.<sup>13</sup> Der allmähliche Erfolg des *Bombardone* (selbst wenn er mancherorts *Oficleide* genannt wurde) verhinderte jedoch nicht den anhaltenden Alltagsgebrauch des anachronistischen Ausdrucks *Cimbasso* in der Fachsprache, der jeweils auch für die neuen Instrumente verwendet wurde. Dasselbe wird auch in Bezug auf Verdi von einer indirekten Quelle bestätigt, die zeigt, welches Instrument der Komponist 1845 mit dem Begriff *Cimbasso* meinte: »Sie sollten jemanden finden, der *Bombardone* oder *Cimbasso* spielen kann, um sich an die anderen Blechblasinstrumente anzupassen; auch der Maestro [das heißt Verdi] hat dies gesagt.«<sup>14</sup> Diese ununterbrochene Veränderung im Orchester kann in der Tat eine einzigartige Praxis erklären, die – meines Wissens – nur in italienischen Partituren jener Zeit anzutreffen ist: die Unbeständigkeit und die Austauschbarkeit des Instrumentennamens in jedem neuen Musik- oder Opernabschnitt ohne irgendeinen Unterschied bezüglich der Notierungs- und Spielanforderungen.

Es ist hier nicht möglich, die technischen Verbesserungen zu erörtern, die nach den mittleren 50er-Jahren dem Bombardon zugutekamen; es ist jedoch nützlich, an die Haupttendenz seiner Entwicklung zu erinnern, nämlich die progressive Ausbreitung der Bohrung und der Konizität, die seine Stärke und Kraft erhöhten. Die Tendenz, die Röhren (und die Klangstärke) zu vergrößern, und das Erscheinen immer neuer Namen und Modelle wurden schließlich von Verdi selbst aufgehalten, der sich durch die ständigen Änderungen und den Gebrauch riesiger Blechblasinstrumente im Orchester gestört fühlte. Zu den *Pelittoni* bietet die Zeitschrift *Gazzetta Musicale di Milano* 1881 ein wichtiges Zeugnis:

»die ersten, welche diese Instrumente benutzten, waren die Deutschen, die, nachdem sie große Bläserkapellen gegründet hatten, im *Pelittone* das Bass-Instrument *par excellence* erkannten, die wahre »Karyatide« der Musikkapelle – und nicht nur dieser, sondern auch des Orchesters, für welches eigens das *Pelittone generale* in B erfunden wurde, das größte von allen [...]. Nach dem deutschen Vorbild ist

- 12 Die Klappenophikleide war, wie gesagt, in der Toskana praktisch unbekannt, so dass die lokale Ausbreitung des Begriffs »Ophikleide« aller Wahrscheinlichkeit nach dem Erfolg des Ventilinstruments zugeschrieben werden muss.
- 13 Wie zum Beispiel Giuseppe Cappelli: *Metodo elementare per oficleide o bombardone*, Florenz [um 1870]; Francesco Paoli: *Metodo progressivo per oficleide o bombardone*, Mailand [1866].
- 14 Luigi Agostino Garibaldi: *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Mailand 1931, S. 184.

es in jeder Blasmusik und in jedem Orchester aufgenommen worden und wird Pelitti zur dauerhaften Ehre gereichen, denn wir glauben, dass, wo auch immer ein Bass-Instrument anzutreffen ist, man sich nichts Ernsteres, Großartigeres oder Kraftvolleres vorstellen kann.«<sup>15</sup>

Der Vergleich des synonymen Gebrauchs der Ausdrücke *Ophicleide* und *Bombardon* mit dem gerade Gesagten wirft Licht auf eine anderen Bemerkung Verdis, die manchmal Diskussionen ausgelöst hat. Es ist ein Brief, den Verdi seinem Verleger Giulio Ricordi kurz vor der Aufführung der *Aida* an der Scala (1872) schrieb:

»Ich möchte auf einer vierten Posaune bestehen. – Dieser Bombardon ist unmöglich. – Sprechen Sie darüber mit Faccio; er soll sich auch möglichst mit dem ersten Posaunisten beraten, um zu entscheiden, was getan werden soll ... Ich würde eine Bassposaune bevorzugen, die von derselben Familie der anderen Instrumente [das heißt Posaune] ist; aber wenn diese zu mühsam und zu schwierig zu spielen sein sollte, dann nehmen Sie wieder eine jener gewöhnlichen Ophikleiden, die bis zum tiefen H gehen [das heißt H]. In einem Wort: was auch immer Sie mögen, aber nicht jener teuflische Bombardone, der sich nicht mit den anderen mischt.«<sup>16</sup>

In Anbetracht einer »jener gewöhnlichen Ophikleiden, die bis zum tiefen H gehen«, können wir heute feststellen, dass Verdi schlicht und einfach eine »traditionelle«, eng mensurierte Ophikleide/Bombardon in F verlangte, anstatt einen der »neuen«, riesigen Bombardone, wie das *Generale Pelittone*. Jedenfalls vermeiden es Verdis Cimbasso-Stimmen, unter das tiefe H zu gehen, während solche Noten innerhalb des Umfangs der weiter entwickelten *Pelittone* wären. Beispiele dieser Beschränkung können wir zum Beispiel in *Macbeth* (1847) und in *Aida* (1871) finden.

1881 wandte er sich aber an Giuseppe Pelitti jun. (1837–1905) mit der Bitte, ein neues Bassinstrument zu entwerfen, das auf dem Posaunenprofil basierte und das letzte Modell wurde, das den Namen Cimbasso übernehmen sollte.<sup>17</sup> Der Ruhm Giuseppe Pelittis jun. beruht tatsächlich auf diesem Instrument, das zu Ehren seines berühmten Urhebers den Namen »Verdi-Kontrabassposaune« erhalten sollte und diesen auch heute noch trägt. Auf die Missverständnisse, die es um dieses Instrument und um seine Rolle in der italienischen Aufführungspraxis gab, wo es als Ersatz für die Basstuba mindestens bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts verwendet wurde, bin ich in meiner Arbeit über den Cimbasso ausführlich eingegangen. Hier nur ein kurzer Kommentar.

Zu Beginn der 1880er-Jahre war die Basstuba in den italienischen Orchestern, in denen Bombardone und Pelittone bevorzugt wurden, praktisch unbenutzt. Der Musiker-

15 Luigi P.zini: Visita allo Stabilimento Pelitti (Forts.), in: *Gazzetta musicale di Milano* 36, Nr. 12 (20. März 1881), S. 111 f.

16 Verdi an Giulio Ricordi, [Genua], den 24. Dezember 1871 (Mailand, Biblioteca della Casa Ricordi, n. 521; Abschrift in Parma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 88/52).

17 Renato Meucci: The Pelitti Firm: Makers of Brass Instruments in Nineteenth-century Milan, in: *Historic Brass Society Journal* 6 (1994), S. 304–333, bes. S. 321 f.

Kongress, der in Mailand 1881 tagte, wurde aufgefordert, die Möglichkeit der Einführung des obengenannten Instrumentes im Orchester zu erproben, und drückte sich zu seinen Gunsten aus. Verdi, der nicht am Kongress teilnahm, besuchte währenddessen die Fabrik Pelitti und konnte dort zwei Instrumente begutachten: das senkrechte Bassetto in B (ein Bass-Flügelhorn) und eine ›Bass-Posaune‹ in B und Es (in Wirklichkeit eine Bass-Kontrabassposaune), eine vollkommen neue Erfindung. Er fand

»die Bass-Posaune in B und in Es ausgezeichnet, denn sie erreichte eine vollkommene Gleichmäßigkeit in der Klangfarbe mit den Posaunen und rundete so das Quartett ab, ohne dessen grundlegende Klangmerkmale zu ändern, wie das mit den gegenwärtigen Ophikleiden und ähnlichen Instrumenten geschieht, welche alle für eine Musikkapelle sehr gut, in einem Orchester aber fehl am Platz sind.«

Allerdings setzt der anonyme Verfasser des Artikels fort:

»Nachdem Verdi einige Wünsche um den Umfang der Bassposaune geäußert hatte, versprach Cavalier Pelitti die Entwicklung einer neuen [...] Bassposaune in B-Dur, eine Oktave tiefer als die Tenorposaune. Dieses neue Instrument zeigte hervorragende Ergebnisse in Bezug auf Umfang, Klangfarbe, Lautstärke, Kraft, Weichheit und Leichtigkeit der Ausführung, zudem mischt es sich perfekt mit den anderen Posaunen. Es stellte sich schließlich heraus, dass ins Orchester die Annahme von zwei B-Dur Posaunen, eine Bassposaune in F, und die neue [Kontra]bassposaune in B-Dur notwendig wäre.«<sup>18</sup>



**ABBILDUNG 8** G. Mazza-  
rese mit Kontrabass-Posau-  
ne von P. Papeschi, Florenz

Die ›Verdi-Posaune‹ fand plötzlich in alle italienischen Opernhäuser Eingang, wo sie bis zum späten Eindringen der Basstuba in Italien in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts die Rolle des wichtigsten tiefen Blechblasinstrumentes übernimmt. Es ist bemerkenswert, wie Ettore Panizza, Herausgeber der zweiten italienischen Ausgabe der Instrumentationslehre von Berlioz (1912), sich über das neue Instrument äußert:

»Berlioz erwähnt nicht die Kontrabass-Posaune. Ihr Klang entspricht jenem einer Oktave unter dem der Tenorposaune. In Italien betrieb Giuseppe Verdi die Einführung eines neuen Instrumentes dieser Art, das daher seinen Namen von diesem großen Musiker hat. Ich beziehe mich auf den Trombone Basso Verdi in B. Sein Ton ist fein, ausgereift und homogen, besonders in der mittleren Lage, etwas schwächer im unteren und hohen Register. Es wird im Konzertton notiert, das heißt, die geschriebene Note ist die klingende Note, obwohl seine Stimmung in B ist. Verdi, der, wie wir gesehen haben, sein Urheber gewesen war, schrieb dafür eine wichtige Stimme in seinem *Otello* und im *Falstaff*. Heute ist diese Posaune im italienischen Orchester sehr üblich gewor-

<sup>18</sup> Visita di Verdi allo Stabilimento Pelitti, in: *Gazzetta Musicale di Milano* 36, Nr. 36 (4. September 1881), S. 319.

den, und fast alle Stimmen für Ophikleide oder Tuba werden auf der Verdi-Posaune gespielt. Das Instrument ist wie alle mit Ventilen chromatisch, sein Umfang reicht von E' bis *f*.<sup>19</sup>

1881 war demnach die Basstuba in Italien tatsächlich noch unbekannt. Wie gesagt, der »Kongress der italienischen Musiker«, der anlässlich der musikalischen Ausstellung in Mailand abgehalten wurde, stellte zwar die Annahme der »Basstuba oder anderen Instrumentes dieser Art« fest. Noch 1901 hatte jedoch der Kommissionsbeschluss offenbar wenig Annahme durch Musiker gefunden, wie Vittorio Ricci in seiner italienischen Übersetzung des berühmten Handbuchs der Instrumentierung von Prout bezeugt:

»Es darf bedauert werden, dass in Italien dieses Instrument nicht nur die Ophikleide nicht verdrängen konnte, sondern so wenig verwendet wird, dass es für fast unbekannt im Orchester gehalten werden kann.«<sup>20</sup>

Fast zwanzig Jahre würden vergehen – und vierzig seitdem die Kommission ihre Ansicht ausgedrückt hatte –, bevor die Basstuba in Italien schließlich angenommen wurde: eine derart lange Verzögerung muss genügende und hinreichende Gründe gehabt haben. Einer dieser Gründe dürfte seine Wurzeln vermutlich in der italienischen Vorliebe für eine Verschmelzung des Tones zwischen den verschiedenen Mitgliedern einer Instrumentenfamilie gehabt haben. Um dies zu veranschaulichen, können wir eine Quelle von 1893 heranziehen, nach der

»die Basstuba eigenständig und, wegen ihrer lichten Klangfarbe, ein ausgezeichnetes bewegliches und gewichtiges Orchesterinstrument ist, ihr dunkler Ton ist unangenehm für das Ohr, wenn sie in Verbindung mit dem freien Ton der Posaunen gehört wird.«<sup>21</sup>

Es ist außerdem sicher, dass im Bevorzugen der Kontrabassposaune gegenüber der Basstuba Verdi eine aktive Rolle spielte, die heute im Detail dokumentiert werden kann. In einem Brief an seinem Verleger Giulio Ricordi (3. Dezember 1881) sprach er von den Beschlüssen, die von dem Kongress verabschiedet worden waren:

»Ich missbillige den Entschluss der Kommission: 1) für den Kontrabass; 2) für die Waldhörner, 3) für die Posaunen und – ich hätte viel mehr zu sagen, aber das oben genannte ist von großer Bedeutung und anstatt voriges Unrecht zu beheben, haben Sie nur Neues hinzugefügt.«<sup>22</sup>

Der Brief, den Giulio Ricordi schon am folgenden Tag beantwortete, verursachte bestimmte Missverständnisse. So schrieb Ricordi am 6. Dezember 1881 nochmals an Verdi,

19 Ettore Panizza: *Grande Trattato di istrumentazione e d'orchestrazione moderne* di Ettore Berlioz, Mailand 1912, Dritter Teil, S. 132.

20 Ebenezer Prout: *Strumentazione*, ital. Übers. von Vittorio Ricci, 2. Aufl., Mailand 1901, S. 141.

21 Giuseppe Ascalone: *Manualetto per l'allievo di strumenti d'ottone a bocchino*, Mailand 1893, S. 43.

22 Siehe *Carteggio Verdi-Ricordi 1880–1881*, hg. von Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati und Carlo Matteo Mossa, Parma 1988, S. 195.



entschuldigte sich für den unangenehmen Zwischenfall und bekräftigte seine volle Unterstützung dahingehend, dass das Orchester der Scala die Verbesserungen übernehmen würde, die Verdi für notwendig erachtete: »und ich wiederhole nochmals, dass es nicht schwierig und noch möglich ist, in das Orchester alle Verbesserungen, die Sie wünschen, einzuführen, weil wir auf keine Schwierigkeiten stoßen«. <sup>23</sup> Dass die Ansicht des Maestros größeres Gewicht hatte als die Beschlüsse der Kongresskommission, wird aus der Zeitschrift *Gazzetta Musicale di Milano* vom 18. Dezember 1881 offensichtlich, wo ein anonym Schreiber (vielleicht derselbe Giulio Ricordi) vergaß, dass der genannte Kongress sich zugunsten der Annahme der Basstuba ausgesprochen hatte, und erklärte, dass »die Mitglieder des Orchesters der Scala die ersten sein sollen, die die Wünsche des mailändischen Musikkongresses durchsetzen. Ab sofort haben wir [...] die neue Bassposaune als Ersatz für den Bombardon«. <sup>24</sup>

Abschließend sei festgehalten: Es gab einmal ... nicht nur einen Cimbasso aus Holz, also ein italienisches Bass-Horn, sondern viele Instrumente, die diesen Namen übernahmen, und von denen die ›Verdi-Kontrabassposaune‹ nur das chronologisch letzte Glied war. Aus historischem Gesichtspunkt ist außerdem diese ›Verdi-Posaune‹ (die heute inkonsequenterweise Cimbasso genannt wird) ein Instrument, das erst nach 1881 erfunden und benutzt wurde. Und wo auch immer die Vorliebe des heutigen Spielers liegen mag, es handelte sich um eine Kontrabassposaune in B, nicht um eine Bass-Ventilposaune in F.

<sup>23</sup> Ebd., S. 198.

<sup>24</sup> *Gazzetta Musicale di Milano*, 18. Dezember 1881, S. 458.



Daniel Allenbach

## Frühe Ventilhornschorulen in Frankreich

Frankreich ist in Bezug auf das Ventilhorn von ganz besonderem Interesse – wenn auch nicht unbedingt, weil man dieses Instrument dort so geschätzt hätte. Im Gegenteil: Während sich die neue Erfindung der Ventile im übrigen Europa nach und nach durchsetzte, blieb die breite Skepsis in der ›Grande Nation‹ für lange Zeit sehr groß. Noch 1864 wurde mit der Pensionierung des Lehrstuhlinhabers Joseph-Émile Meifred die Professur für Ventilhorn am Conservatoire in Paris wieder aufgehoben – und erst 1897 inoffiziell und schließlich 1903 offiziell wieder eingeführt. Gerade weil der offizielle Unterricht am Conservatoire sich nicht etablieren konnte, sind die für Ventilhorn erschienenen Schulen jener Epoche umso wichtiger und interessanter. Im Folgenden soll es deshalb um drei frühe französische Ventilhornschorulen gehen; um die wohl erste, die wohl mysteriöseste und die wohl einflussreichste Hornschule, die in Frankreich erschienen sind. Doch zunächst sei in kurzen Zügen die Ankunft der ersten Ventilinstrumente in Paris skizziert.

»J'envoyai de Berlin à Paris, de 1823 à 1831, nombre de cors à pistons, de trompettes ou cornets à deux ou trois pistons ou ventiles (les premiers connus à Paris), notamment à M. Barillon, au professeur de cor M. Dauprat, et au chef de musique des gardes, M. David Buhl, et c'est d'après ces exemplaires que quelques fabricants de Paris ont cru avoir inventé ou perfectionné, tandis qu'ils n'ont qu'imité et copié, ainsi qu'il a toujours été de tous les instruments à vent et en cuivre de tout temps en usage en France, qui tous ont été inventés et perfectionnés en Allemagne.«<sup>1</sup>

So schreibt der Komponist und damalige Generalmusikdirektor am königlichen Hof von Friedrich Wilhelm III. in Berlin, Gaspard Spontini. Spontini hatte in Preußen die Erfindung von Heinrich Stölzel kennengelernt und daraufhin einige Instrumente mit dessen neuem Ventilsystem an seine vorherige Wirkungsstätte Paris geschickt.

Wenn man dem wohl wichtigsten Vertreter des Ventilhorns in Frankreich, Joseph-Émile Meifred, glauben darf, handelte es sich dabei 1826 zunächst um eine Trompete, die zwar ein gewisses Aufsehen erregte, gleichzeitig aber auch die Nachteile der Ventile deutlich aufzeigte:

»il y avait l'inconvénient de perdre le timbre, la couleur, l'éclat; le système mécanique ne me paraissait pas, ne me paraît pas encore devoir être appliqué à la trompette, dont le rôle est tout à fait spécial dans la musique, et qui a besoin d'une grande sonorité.«<sup>2</sup>

1 Georges Kastner: *Manuel général de musique militaire*, Paris 1848, S. 192 (Hervorhebungen im Original).

2 Joseph-Émile Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments de musique en cuivre en générale et sur celle du Cor chromatique en particulier*, Paris 1851, S. 6.

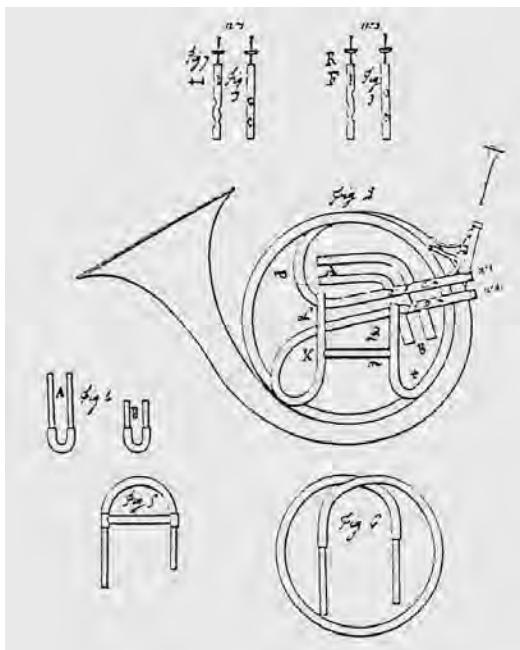
Ein Jahr später ließen dann der Hornprofessor am Conservatoire, Louis-François Dauprat, und der Instrumentenbauer Halary je ein Horn aus Deutschland kommen. Allerdings stießen auch diese bereits etwas verbesserten Instrumente nicht auf große Zustimmung. Dauprat soll sich – trotz seines sehr großen Interesses an der Entwicklung – jedenfalls geweigert haben, das deutsche Ventilhorn (öffentlich) zu spielen. So schreibt Meifred im Rückblick: »Il était fort lourd, et sa construction présentait de grandes difficultés. Il ne put s'acclimater; M. Dauprat lui-même renonça à le jouer.«<sup>3</sup>

Gleichzeitig wurde die Grundidee dieser durch Ventile zuschaltbaren Rohrlängen positiv aufgenommen und die noch nicht ausgereiften Hörner weckten den Ehrgeiz der französischen Instrumentenbauer. So wehrt sich der Komponist und Autor Georges Kastner, an den der zitierte Brief Spontinis gerichtet war, denn auch gegen dessen Ansicht, die französischen Instrumentenbauer hätten nichts geleistet:

»Cependant un artiste de Paris, M. Meifred, professeur au Conservatoire royal de musique, qui fut le premier à se servir du cor à pistons en France, fit construire un cor à tous tons, mais dont les tubes représentant les tons fictifs pouvaient s'allonger et se raccourcir à volonté, ce qui permettait de modifier le tempérament et de régler la justesse de chaque ton. Ce perfectionnement de M. Meifred a été fort apprécié non-seulement parmi nous, mais encore en Allemagne et en Italie, où les instruments construits d'après ce système sont généralement désignés sous le nom de cor Meifred.«<sup>4</sup>

Meifred hatte gemeinsam mit der Firma Labbaye die Ventile an einem ›normalen‹ Naturhorn angebracht – einem Horn mit den bis dahin üblichen Aufsteckbogen, die bei den deutschen Ventilhörnern nicht mehr gewechselt werden konnten.<sup>5</sup> Gleichzeitig stattete er zur Intonationskorrektur nicht nur das Horn an sich, sondern zusätzlich die einzelnen Ventile mit Stimmzügen aus. Mit diesem ›Cor à tous tons‹<sup>6</sup>

**ABBILDUNG 1** Das von Joseph-Émile Meifred gemeinsam mit der Firma Labbaye weiterentwickelte ›Cor à tous tons‹, wie es François-Joseph Fétis zu seinem Artikel in der *Revue musicale* (1828) abbildet.



3 Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments*, S. 7.

4 Kastner: *Manuel*, S. 192.

5 Joseph-Émile Meifred: *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*, Paris 1840, Fragment du Rapport.

6 Meifred: *Méthode*, Fragment du Rapport.

(siehe Abbildung 1) – die Bogen konnten gewechselt und die Ventile den verschiedenen Bogenlängen angepasst werden – gewannen Labbaye und Meifred 1827 eine Silbermedaille an der Pariser Industrieausstellung.<sup>7</sup> Noch im selben Jahr begann Meifred dann allerdings die Zusammenarbeit mit Antoine Halary<sup>8</sup> und schuf mit diesem Instrumentenbauer den Prototypen für die zukünftigen französischen Ventilhörner<sup>9</sup> – und gleichzeitig auch die Grundlage für die erste Ventilhornschule.

**Louis-François Dauprat (1781–1868): Du cor à pistons. Extrait** Nachdem er 1824 ein umfangreiches Standardwerk zum Naturhorn veröffentlicht hatte, gab der Hornist Louis-François Dauprat vermutlich 1828 die wohl erste französische Ventilhornschule heraus: *Du cor à pistons. Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet Instrument, Composé par Dauprat, Professeur de Cor à l'École R[oya]le de Musique*. Bereits auf der Titelseite gibt der Autor in einer Fußnote an, dass er sich mit dieser Schule auf das von Meifred und Halary verbesserte Horn bezieht.<sup>10</sup>

Die Bezeichnung ›Extrait‹ für das fünfseitige Werk scheint dabei durchaus wörtlich gemeint zu sein, so berichtet der Herausgeber in einem weiteren Zusatz (›Avis de l'Éditeur‹) Folgendes:

»Le Traité du Cor à Pistons, composé par M. Dauprat, est terminé depuis longtemps, mais sa publication ne peut avoir lieu avant que le nouvel instrument ne soit suffisamment répandu. Les commandes déjà faites à M<sup>r</sup>. Anthoine luthier de Paris, sont ce qui a fait solliciter l'auteur de donner un extrait de son ouvrage. Dans ce Traité, M<sup>r</sup>. Dauprat fait connaître l'histoire de l'invention de M<sup>r</sup>. Stölzel, des

- 7 Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments*, S. 7. Laut Constant Pierre handelte es sich um eine Bronzemedaille. Dementsprechend bezeichnete er die Silbermedaille von Raoux 1839 als die erste Silbermedaille, die je einem Blasinstrumentenbauer zugesprochen wurde. Constant Pierre: *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*, Paris 1893, S. 328.
- 8 Teilweise auch M. Anthoine genannt. Grund dafür ist, dass die Geschäftsübernahme mit einem Namenswechsel einherging. Anthoines Vorgänger Jean-Hilaire Asté hatte sich Halary genannt und diese Tradition führten Jean-Louis Anthoine und sein Sohn fort. Dieser, Jules-Léon Anthoine, baute 1849 das dreiventilige Horn, von dem später noch die Rede sein wird. Siehe dazu auch Niall O'Loughlin: Halary, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed., hg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 10, S. 687.
- 9 »La même année, Halary donna à l'instrument la forme élégante qui lui manquait, qu'il a encore aujourd'hui et que tous ses confrères ont imitée«; Meifred: *Notice sur la Fabrication des Instruments*, S. 7.
- 10 Louis-François Dauprat: *Du cor à pistons. Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet Instrument*, Paris [1828?]. Auf der Titelseite des sich in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Exemplars ist handschriftlich – vielleicht gar von Dauprat selbst – die Jahreszahl 1826 ergänzt. Da die geschilderte Entwicklung des Instruments erst 1827/28 abgeschlossen war, muss diese Angabe aber als Fehler gelten. Zur Datierung siehe auch Jeffrey Leighton Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, and, *Early valved horn performance and pedagogy in nineteenth-century France*, Madison 1991, S. 27; dieser verweist auf Louis-François Dauprat: *Professeur de musique ou l'Enseignement de cet Art*, Paris 1857, S. 120.

perfectionnemens, ainsi que les nombreuses ressources qu'elle présente tant au compositeur qu'à l'exécutant. Cette partie est suivie d'exercices propres à rendre les nouveaux moyens d'exécution familiers, surtout en y joignant les leçons de sa Méthode de Cor-alto et de Cor-basse qui s'y rattachent naturellement. L'auteur donne, en outre, la manière d'isoler les sons factices des sons naturels, pour obtenir des Echos, ou des nuances fortement prononcées. Enfin, dans un Appendice, il offre encore des fragmens de morceaux connus, pour l'emploi raisonné des Pistons, dont l'abus dit l'Auteur, ôterait au Cor le caractère, la couleur et le charme qui lui sont propres.«<sup>11</sup>

Angesichts einer so ausführlichen Beschreibung des Inhalts, kann der Behauptung eines abgeschlossenen größeren Werks kaum widersprochen werden. Dies führt allerdings zur Frage, weshalb die vollständige Fassung dieses ›Versuchsballons‹ nie veröffentlicht wurde. Der französische Hornist Michel Garcin-Marrou äußert in diesem Zusammenhang die Vermutung, dass Dauprat zugunsten seines Schülers Meifred später auf die Publikation verzichtet haben könnte.<sup>12</sup> Meifred wurde nämlich 1833 zum Professor für Ventilhorn am Pariser Conservatoire ernannt. Als Lehrer an dieser Institution war man gehalten, ein Lehrwerk zu verwenden, das die Direktion des Conservatoires genehmigt hatte.<sup>13</sup> Deshalb war es praktisch zur Tradition geworden, dass man als Professor eine eigene Schule veröffentlichte, nach der man dann unterrichtete.

Einen weiteren, allerdings etwas rätselhaften Hinweis gibt allenfalls das eigenhändige Werkverzeichnis, das Dauprat gegen Ende seines Lebens (vermutlich in den 1860er-Jahren) niederschrieb. Darin erwähnt er die Ventilhornschule nur unwirsch:

»On ne fait point mention ici de l'Extrait d'un Traité inédit du Cor à pistons. Certaines convenances ne permettent plus à l'auteur de dire son avis à l'égard de ce nouvel instrument. Il veut même considérer comme non-venu le petit ouvrage en question.«<sup>14</sup>

Worin diese »convenances« bestanden haben, führt Dauprat leider nicht aus.

Doch nun zum Inhalt dieser ersten französischen Ventilhornschule. Dauprat prägt einerseits das Vokabular, das auch die meisten späteren Autoren verwenden werden. So nennt er das erste Ventil »supérieur« (oberes, weil näher am Mundrohr), das zweite »inférieur« (unteres). Im Gegensatz zur Tonart des Aufsteckbogens, den er als »ton

11 Dauprat: *Du cor à pistons*, S. 5 (Hervorhebungen im Original).

12 Michel Garcin-Marrou: *The Ascending Valve System in France: A technical and Historical Approach*, 1. Teil, in: *The Horn Call* 32 (2002), S. 39–44, hier S. 41.

13 Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 22. Laut den Dokumenten von Constant Pierre war die Regelung nicht gar so streng, offizielle Schulen wurden aber gerne gesehen: »Dans les classes instrumentales, sont employés les méthodes à l'usage du Conservatoire et les méthodes et ouvrages que les Professeurs désignent comme les plus convenables à l'avancement et aux progrès de leurs Élèves.« Constant Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1900, S. 249.

14 Zit. nach Daniel Lienhard: *Das Naturhorn in Paris*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 15 (1991), S. 81–116, hier S. 102.

effectif« bezeichnet, spricht er bei den Ventilen, die ja jeweils Rohrlänge zuschalten, von »tons fictifs«. Zum Stimmen der einzelnen Ventile (das wie erwähnt erst durch Meifreds Entwicklung ermöglicht wurde) lässt er den gleichen Ton auf verschiedene Arten spielen und so die Ventile aufeinander abstimmen.

Nicht fehlen darf natürlich eine Griffabelle, die auch einen Überblick über den Umfang des Horns liefert. Wichtig ist für Dauprat – wie dies auch in der oben zitierten Mitteilung des Herausgebers zu lesen war –, dass die Ventile »in vernünftigem Maß« gebraucht werden. Die Ventile ermöglichen es, denselben Ton auf verschiedene Arten zu spielen und so die Intonation genau zu berücksichtigen und nach Belieben auch den Echo-Effekt, also das Spielen derselben Töne einmal offen und einmal gestopft, einzusetzen. Sie ersetzen die rechte Hand aber keinesfalls. Schließlich liefert Dauprat auch noch eine kurze Anweisung zu einem Thema, das einen Naturhornisten noch nicht beschäftigt hätte: »Sur l'entretien et la conservation des Pistons.«<sup>15</sup> Damit die Ventile ihre Geschmeidigkeit behalten, empfiehlt er den Einsatz von dünnflüssigem Uhrmacheröl für die relativ anfällige Mechanik und ergänzt: »la partie mécanique du nouveau Cor exige des soins dont on était dispensé avec l'ancien.«<sup>16</sup>

**Charles Gounod (1818–1893): *Méthode de Cor à Pistons***<sup>17</sup> Die nächste Schule, von der die Rede sein soll, stammt von einem der wichtigsten Opern- und Kirchenmusikkomponisten des französischen 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um die *Méthode de Cor à Pistons, suivie de huit Mélodies connues et de quatre Morceaux d'Etude*, par Charles Gounod, Premier Prix de Rome. Im Gegensatz zu seinen Opern ist diese Ventilhornschule kaum bekannt, im größten Teil der Literatur zu Gounod gibt es keine Hinweise dazu.<sup>18</sup> Was die Datierung betrifft, ist die Rede meist von den frühen 1840er-Jahren.<sup>19</sup> In diese Zeit fällt allerdings auch der Aufenthalt in Rom, den Gounod 1839 mit dem Rompreis gewann. Ab

<sup>15</sup> Dauprat: *Du cor à pistons*, S. 5.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Charles Gounod: *Méthode de Cor à Pistons, suivie de huit Mélodies connues et de quatre Morceaux d'Etude*, Paris [1839?].

<sup>18</sup> Hinweise darauf finden sich etwa bei Voss – allerdings fehlerhaft: »Bei Heugel ist ferner, was wohl ziemlich unbekannt geblieben sein dürfte, eine Schule für Cornet à pistons erschienen«; Paul Voss: Charles Gounod. Ein Lebensbild, Leipzig 1895 (Musikheroen der Neuzeit, Bd. 8), S. 139.

<sup>19</sup> So beispielsweise die Artikel zu Gounod in MGG und New Grove: Manuela Jahrmärker: Gounod, Charles-François, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 1419–1436, hier Sp. 1429; Steven Huebner: Gounod, Charles-François, in: *New Grove*, Bd. 10, S. 215–236, hier S. 234. Prod'homme/Dandelot sowie Verdi datieren sie gar auf 1845: J. G. Prod'homme/A. Dandelot: Gounod. Sa vie et ses oeuvres d'après des documents inédits, Paris 1911, Bd. 2, S. 255; Jean Claude Verdi: Evolution du Cor d'harmonie en France de 1760 à 1960, in: *Larigot* 31 (2003), S. 7.

Dezember 1839 bis Mitte 1843 war Gounod also nicht in Paris, sondern zunächst in Rom und später in Wien, Berlin und Leipzig. Genauer und trotzdem etwas unverbindlich äußert sich ein anderer Biograph:

»Un autre ouvrage moins connu a paru chez le même éditeur [Maison Colombier]. C'est une *Méthode de cor à pistons* par Ch. Gounod, prix de Rome, in-folio de 19 pages. Qui le croirait? L'auteur de *Faust* a commencé par écrire pour le piston! Dans un avant-propos, Gounod fait valoir les avantages de l'instrument, et il vante le cor à pistons fabriqué par M. Raoux, facteur et fournisseur du Roi; ce qui donne une date à la publication de cette méthode.«<sup>20</sup>

Nun schreibt Gounod im Vorwort von einer Silbermedaille der Industrieausstellung, die der Instrumentenbauer Raoux in jenem Jahr gewonnen habe – und dank Constant Pierre<sup>21</sup> läßt sich somit 1839 als Jahr der Abfassung bestimmen. Das Werk wurde also wohl praktisch zeitgleich zur und nicht nach der Schule von Joseph-Émile Meifred, von der später noch die Rede sein soll, gedruckt. Dies würde auch erklären, weshalb Gounod den *Extrait* von Louis-François Dauprat erwähnt,<sup>22</sup> die Schule von Meifred aber nicht zu Sprache kommt.

Mehr noch als der mangelnde Bekanntheitsgrad erstaunt allerdings die Tatsache, dass Gounod, noch dazu mit nur gut zwanzig Jahren, überhaupt eine Ventilhornschule veröffentlicht. Mir wäre nicht bekannt, dass Gounod je Horn gespielt hätte oder auch nur mit einem Hornisten näher befreundet gewesen wäre. Jedenfalls geben weder die verschiedenen Biographien noch seine eigene Autobiographie dazu irgendwelche Anhaltspunkte – mit einer Ausnahme: Als Rompreisträger musste Gounod auch eine gewisse Zeit im deutschen Sprachraum verbringen. Und weil er die Sprache noch nicht verstand, war er froh, dass er in Wien nach einer Theateraufführung wenigstens einen Menschen traf, der französisch sprach – den Hornisten Edouard-Constantin Lewy, der Gounod dann einem Konzertveranstalter vorstellte und ihm so auch Aufträge verschaffte.<sup>23</sup> Allerdings ereignete sich diese Episode erst 1843, also nach der Entstehung der Ventilhornschule.

Vermutlich zur selben Zeit wie die Schule – eventuell aber auch einige Jahre später – entstanden allerdings eine Reihe von sechs »*Mélodies pour le Cor à Pistons*«, die dem Hornisten und Instrumentenbauer Marcel-Auguste Raoux gewidmet sind.<sup>24</sup> Deshalb, und weil auch im Vorwort der Schule von den Instrumenten von Raoux die Rede ist,

20 Louis Pagnerre: *Charles Gounod. Sa vie et ses oeuvres*, Paris 1890, S. 422.

21 Pierre zufolge war es die allererste Silbermedaille eines Blasinstrumentenbauers; siehe dazu auch Anm. 7.

22 Gounod: *Méthode*, S. 4.

23 Charles Gounod: *Mémoires d'un artiste*, Paris 21896, S. 149; siehe auch P. L. Hillemacher: *Charles Gounod. Biographie critique*, Paris [o. J.] (*Les musiciens célèbres*), S. 26.

24 Horace Fitzpatrick: Raoux, in: *New Grove*, Bd. 20, S. 828.

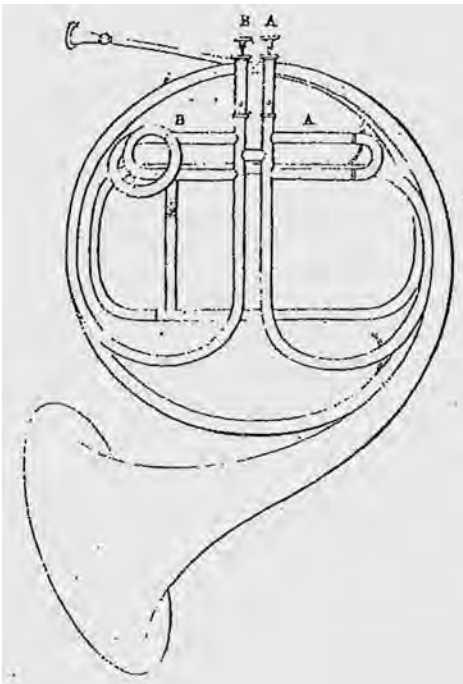


scheint hier ein Kontakt bestanden zu haben. Allerdings stellt man sich einen Kontakt, der zur Publikation einer Ventilhornschule führte, als so wichtig vor, dass man ihn in der eigenen Autobiographie erwähnt. Eine mögliche Erklärung für das Fehlen einer solchen Notiz könnte jedoch sein, dass Raoux den soeben mit dem Rompreis ausgezeichneten Jungkomponisten aus Marketinggründen zur Herausgabe einer Ventilhornschule bewegt hat – Gounod und seine Familie waren auf Geld durchaus angewiesen.

Ein allfälliger Grund für dieses unübliche Vorgehen wäre wohl vorhanden: Der einflussreichste Ventilhornist Meifred war drauf und dran, eine Ventilhornschule zu veröffentlichen und arbeitete dazu mit dem Instrumentenbauer Halary zusammen, einem der wichtigsten Konkurrenten von Raoux. So gesehen wäre es durchaus möglich, dass Raoux der Publikation der Schule von Meifred mit einem Werk zuvorkommen wollte, in dem seine eigene Firma erwähnt würde – allerdings gleichzeitig ohne sich allzu offiziell damit in Verbindung bringen zu lassen. So ist in der Gounod-Schule ein Raoux-Horn abgebildet (siehe Abbildung 2) und im Vorwort taucht Raoux in einer Fußnote – also halbwegs unauffällig – auf:

»Aujourd'hui le travail constant de nos plus habiles fabricants\* [\*Fußnote im Original: »Grace au zèle persévérant de M<sup>r</sup>. Raoux facteur de Cors et fournisseur du Roi qui seul de tous les facteurs d'instruments à vent a obtenu cette année aux produits de l'industrie la médaille d'argent. Le Cor à pistons (deux pistons) a acquis toute la justesse et la sonorité désirables«] est parvenu à nous livrer des cors à

pistons qui ne laissent rien à désirer sous le rapport de la justesse et de la sonorité: nous espérons donc que cette amélioration réelle ne tardera pas à être appréciée à sa juste valeur.«<sup>25</sup>



Die Schule selbst enthält sehr viele Fehler, was für eine eilige Fertigstellung sprechen könnte. Bisher ist es mir allerdings nicht gelungen, weitere Argumente für diese zugegebenermaßen abenteuerliche These zu finden. An dieser Stelle noch eine kleine Vorwegnahme aus Meifreds Schule: Obwohl Meifred wie erwähnt vor allem mit Halary zusammenarbeitet, merkt er auch den Konkurrenten Raoux in einer Fussnote sehr positiv an.<sup>26</sup>

**ABBILDUNG 2** Das Raoux-Horn, wie es Charles Gounod in seiner Schule abbildet.

<sup>25</sup> Gounod: *Méthode*, S. 2.

<sup>26</sup> Meifred: *Méthode*, S. 3.

Inhaltlich bietet Gounod im Vergleich zur Schule von Dauprat nur sehr wenig Neues. Er verweist auf die Naturhornschule und den Ventilhorntraité von Dauprat und erwähnt zusätzlich das Naturhornlehrwerk von Heinrich Domnich.<sup>27</sup> Im Gegensatz zu Dauprat (und, wie sich gleich zeigen wird, Meifred) bezeichnet Gounod die Ventile mit A (Halbton) und B (Ganzton) – er zählt aus heutiger Sicht also eigentlich verkehrt. Gounod geht stark vom Naturhorn aus und zeigt beispielsweise die Naturtonleitern der zugeschalteten Ventile. Leittöne sollen nach Möglichkeit mit der Hand erzeugt werden. Etwas unlogisch erscheint in diesem Zusammenhang, dass auch ein Leitton nach unten nicht gegriffen, sondern (entsprechend stärker) gestopft werden soll. Grundsätzlich gilt in diesem Zusammenhang: »L'emploi trop souvent répété des pistons, ôterait même au cor cette couleur pure et mélancolique qui lui est naturelle.«<sup>28</sup>

Bei seinen Griffbeispielen gibt Gounod jeweils in einem zweiten System an, welcher Naturton gespielt werden soll; ein weiterer Hinweis darauf, wie sehr er im Naturhorndenken verhaftet bleibt (siehe Abbildung 3). Man kann vielleicht auch sagen, dass er in seinen Erklärungen verglichen mit Meifred und auch Dauprat ziemlich theoretisch vorgeht. Etwas verwirrend ist seine Aufzählung der »meilleures gammes à employer sur chaque ton du cor à pistons«.<sup>29</sup> Dies, weil er zwischen klingender und transponierender Notation hin und her springt. Alles in allem richtet sich dieser Teil aber bedeutend stärker an Komponisten denn an Hornisten – es sind jedenfalls keine Griffbezeichnungen angegeben. Diese folgen in einer separaten Tabelle, die auch den Umfang des Horns abbildet und wohl von Dauprat übernommen oder jedenfalls beeinflusst ist.



ABBILDUNG 3 Charles Gounod bleibt in seiner Schule stark dem Naturhorndenken verhaftet.

Den Abschluß der Schule bilden schließlich acht »Mélodies faciles« aus beliebten Opern der Zeit (unter anderem Norma und Freischütz) sowie vier Etüden. Bis auf eine Melodie sind alle Stücke unbezeichnet; weshalb ausgerechnet diese eine teilweise bezeichnet ist, ist nicht ersichtlich. Alles in allem hinterlässt diese Schule einen etwas zwiespältigen Eindruck, nicht alles ist bis ins Letzte durchdacht und auf den Punkt gebracht. Ganz

<sup>27</sup> Gounod: *Méthode*, S. 2.

<sup>28</sup> Ebd., S. 8.

<sup>29</sup> Ebd.

besonders natürlich auch im Vergleich zu jener Schule, von der nun als letzter noch die Rede sein soll, jener von Joseph-Émile Meifred.

**Joseph-Émile Meifred (1791–1867): *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*** Dem Namen von Joseph-Émile Meifred sind wir nicht ohne Grund im Verlauf dieses Textes bereits mehrmals begegnet; es handelt sich bei ihm um den wohl wichtigsten Ventilhornisten in Frankreich. Der 1791 in Colmar geborene Meifred wurde zunächst als Schreiber ausgebildet (die Rede ist sogar von Verbindungen zum Sekretariat von Kaiserin Josephine)<sup>30</sup> und studierte dann ab 1815 – also relativ spät mit dreiundzwanzig – noch Horn am Conservatoire in Paris (unter anderem bei Louis-François Dauprat). 1818 wurde er zu seinem Abschluss mit einem Premier prix ausgezeichnet, ein Jahr später wurde er tiefer Hornist am Théâtre Italien, noch später an der Oper.

Vom 9. März 1828 datiert die vermutlich erste öffentliche Aufführung eines Ventilhornstücks in Paris. Meifred spielte ein selbst komponiertes Solo für das neue Instrument und wurde dafür vom Kritiker François-Joseph Fétis gelobt:

»Un solo pour le cor à pistons, exécuté par M. Meyfred, à qui l'on doit ses perfectionnemens, a donné une haute idée de toutes les ressources qu'on peut trouver dans cet instrument. Des difficultés, inéxécutables sur le cor ordinaire, et des modulations multipliées ont été jouées par M. Meyfred avec une facilité qui a démontré aux auditeurs les moins éclairés les avantages des nouveaux procédés. Je ne doute pas que le cor à pistons ne soit généralement adopté.«<sup>31</sup>

Ab 1829 unterrichtete Meifred zunächst an einer Musikschule für Amateure,<sup>32</sup> bevor er 1833 die Professur für Ventilhorn am Conservatoire erhielt. Neben seiner Lehr- und Orchestertätigkeit war er zudem fast dreißig Jahre lang in Militärmusikkreisen aktiv. Diese zeigten im Übrigen bedeutend weniger Berührungsängste gegenüber den Ventilinstrumenten als die klassische Musikwelt. Nachdem er sich 1850 aus dem Orchester der Opéra zurückgezogen hatte, trat er 1864,<sup>33</sup> also mit 72 Jahren und drei Jahre vor seinem Tod, von seinem Amt am Conservatoire zurück, das in der Folge nicht wieder besetzt wurde! Erst 1897 führte der Naturhornprofessor François Brémond inoffiziell Ventilhornunterricht ein, bevor die Klasse 1903 offiziell wieder installiert wurde. Diese vorübergründig »ventilhornlose« Zeit – im Orchesteralltag wurden durchaus Ventilhörner

30 So vermeldet es der Nekrolog: A.[ntonine] Elwart: Nécrologie. Meifred, in: *La Revue et gazette musicale de Paris* 34 (8. September 1867), Nr. 36, S. 289; siehe auch Snedeker: Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«, S. 21.

31 Zit. nach Jeffrey Leighton Snedeker: Fétis and the Meifred Horn, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 23 (1997), S. 121–146, hier S. 133.

32 Snedeker: Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«, S. 30.

33 Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, S. 645. Snedeker spricht sich dagegen für 1863 aus; siehe Snedeker: Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«, S. 45.

eingesetzt – zeigt die Skepsis, die dem Instrument in Frankreich stärker als in anderen Ländern entgegenschlug.

Eine erste Publikation Meifreds, die das Horn betrifft, stammt aus dem Jahr 1829.<sup>34</sup> Allerdings geht es in diesem Werk kaum um das Ventilhorn. Sehr informativ trägt Meifred zuhanden der ›jungen Komponisten‹ zusammen, was das Horn ausmacht, welche klangliche Wirkung und welchen Umfang die verschiedenen Aufsteckbogen haben und welche Töne in welcher Dynamik sinnvoll eingesetzt werden können. Nur auf den letzten zwei Seiten kommt das Ventilhorn zur Sprache, von dem Meifred überzeugt ist, dass es sich durchsetzen wird. Gleichzeitig legt er aber Wert darauf, dass die Aufsteckbogen ihre Rolle nicht verlieren, auch wenn durch die Kombination der beiden Ventile sozusagen drei zusätzliche Bogen zugeschaltet werden können. Den Vorteil des Ventilhorns gegenüber dem Naturhorn sieht Meifred insbesondere in der Möglichkeit praktisch alle Töne offen spielen zu können und in der Mittellage gar die Wahl zwischen offenen und gestopften Tönen zu haben.

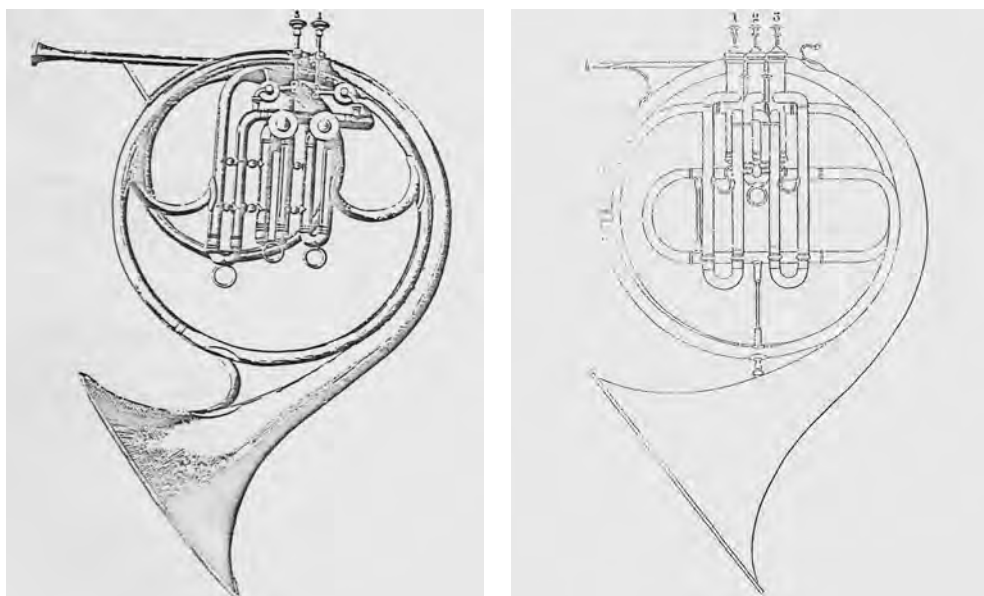
Bedeutend ausführlicher und auch in der Rezeption wichtiger ist die 1840 erschienene und 1849 neu aufgelegte *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*.<sup>35</sup> Gewidmet ist sie einem der einflussreichsten Musiker in Paris, dem »Inspecteur général des Conservatoires«, Konzertmeister der Oper und Leiter der Société des Concerts, François-Antoine Habeneck. Auf mehr als hundert Seiten legt Meifred sein Verständnis des Ventilhorns dar und leitet den Leser ausdrücklich zu einem ›vernünftigen‹ Gebrauch der Ventile an. Dabei geht er in der Erstausgabe von 1840 in erster Linie auf das Horn mit zwei Ventilen ein (das er gemeinsam mit Halary entwickelt hat; siehe Abbildung 4). Damit seien sämtliche Töne spielbar und außerdem würden drei Ventile das Horn nur schwer machen, die Ansprache sowie den Klang verderben und schließlich auch unpraktische Gabelgriffe erfordern.<sup>36</sup> In der zweiten Auflage von 1849 revidiert er diese Ansicht insofern, als dass er sich für das in Frankreich relativ verbreitete, sonst aber seltene Prinzip des »système ascendant« ausspricht, bei dem das dritte Ventil das Horn um einen Ganzton erhöht (Abbildung 5).

Wichtig ist für Meifred laut seiner eigenen Aussage, den Charakter des Horns zu bewahren. Dass ihm dies in seiner Schule gelungen sei, bestätigt auch der Bericht der

34 Joseph-Émile Meifred: *De l'étendue, de l'emploi et des ressources du Cor en général, et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons*, Paris 1829.

35 Etwas verwirrend ist dabei, dass der als Dépôt légal in der Bibliothèque impériale hinterlegte Band mit einem Stempel 1869 versehen ist, was zur – sonst nicht belegbaren – Annahme einer dritten Auflage geführt hat: Doug Hegemann: *A Chronology of Pedagogical Material for Horn prior to 1900*, in: *The Horn Call* (Oktober 2004), S. 41–45, hier S. 44.

36 Meifred: *Méthode*, S. 80.



**ABBILDUNG 4** links: In der ersten Auflage von Joseph-Émile Meifreds *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons* (Paris 1840) findet sich ein zweiventiliges Horn von Halary. **ABBILDUNG 5** rechts: In der zweiten Auflage setzt Meifred nun auf ein Horn »système ascendant« mit einem um einen Ganzton erhöhenden dritten Ventil.

Académie Royale, welche das Werk genehmigen musste (dazu paraphrasiert der Sekretär mehr oder weniger das Vorwort von Meifreds Schule):

»M<sup>r</sup>. Meifred n'ôte pas au cor ordinaire cette physionomie et ce caractère qui lui donnent tant de charme, malgré ses imperfections; mais par l'usage modéré des pistons qu'il impose dans sa méthode il restitue au cor les sons qui lui manquent, rétablit la justesse de quelques uns, rend sonores les notes sourdes, tout en conservant celles qui sont légèrement bouchées et dont le timbre est si agréable, donne à la note sensible, quel que soit le mode, la phisionomie qu'elle a dans la gamme naturelle, et ne prive pas les compositeurs des corps de rechange qui ont chacun un timbre particulier et une couleur spéciale.«<sup>37</sup>

Zu Beginn seines Werks verweist Meifred auf die Naturhornschule seines Lehrers Dauprat, die auch mit dem Aufkommen des Ventilhorns keineswegs an Relevanz verloren habe. Er gibt gar konkrete Übungen an, die er für unabdingbar hält. Keine Erwähnung findet dagegen der oben erwähnte *Traité du Cor à pistons* von Dauprat, obwohl

37 Ebd., Fragment du Rapport; vgl. dazu S. 1: »[...] j'ai eu pour but: 1°. De restituer au Cor les sons qui lui manquent; 2°. De rétablir la justesse de quelques uns; 3°. De rendre sonores les Notes qui sont sourdes, tout en conservant celles qui sont légèrement bouchées, et dont le timbre est si agréable; 4°. De donner à la note sensible, quel que soit le Ton et le Mode, la physionomie qu'elle a dans la gamme naturelle; 5°. Enfin, de ne pas priver les compositeurs, des corps-de-rechange, qui ot, chacun, une couleur spéciale.«

Meifred im Gegensatz zu Gounod die gleichen Begrifflichkeiten wie Dauprat verwendet (beispielsweise ›ton fictif/effectif‹, ›piston supérieur/inférieur‹). Möglicherweise verschweigt Meifred diesen *Extrait*, weil er seine eigene Schule als diesbezügliche Ergänzung zu Dauprats *Méthode* versteht.

Neben den ehrerbietigen Referenzen korrigiert er seinen Lehrer auch – wenn auch höflich und indem er ihm zumindest halbwegs zustimmt: Beim Naturhorn hatte sich die klare Teilung zwischen hohen und tiefen Hornisten ausgebildet. Meifred ist nun der Meinung, dass zwar die Teilung aufrechterhalten werden sollte, sich aber beide Spieler möglichst des ganzen Umfangs des Instruments zu bedienen wissen.<sup>38</sup>

Im Gegensatz zu Dauprat und Gounod verzichtet er auf genaue mathematische Stopfangaben (1/4, 1/2, 3/4 gestopft) und gibt stattdessen als Kontrollinstanz das Ohr an.<sup>39</sup> Das heißt aber nicht, dass nicht mehr gestopft würde. Ob all der Möglichkeiten, die die Ventile neu bieten, muss weiterhin dem Charakter des Hornes Rechnung getragen werden. Es soll nicht zu einem »abus de l'usage des pistons« kommen. Neben der Intonationskorrektur soll die Hand beispielsweise für rasche Passagen und insbesondere für die Leittöne zu Hilfe genommen werden.<sup>40</sup> Leittöne nach unten werden dagegen normalerweise gegriffen.

Unterschiedlich gehen Dauprat und Meifred das Stimmen an: Während Dauprat zum Stimmen des Instruments empfiehlt, mehrmals denselben Ton auf verschiedene Weise zu spielen (zum Beispiel das klingende *a* als 10. Naturton des leeren F-Horns, als gestopften 11. Naturton des um einen Halbton vertieften [E] sowie als 12. Naturton des um anderthalb Töne vertieften Hornes [D]), schlägt Meifred eine andere Variante vor: die Akkordbrechung des Dominant-Akkords (siehe Abbildung 6). Als Referenzton für die simultan gedrückten Ventile dient das notierte *a* (mit der Hand erzeugt oder eben mit beiden Ventilen).

Eine eigenwillige letzte Einleitung verleitet zum Schmunzeln: Meifred wehrt sich darin gegen die verbreitete Sitte, musiktheoretische Grundlagen in die Instrumentalschulen aufzunehmen:

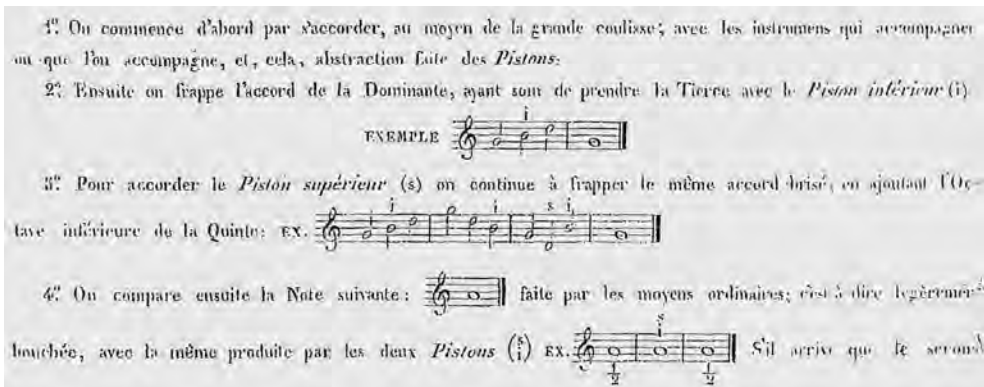
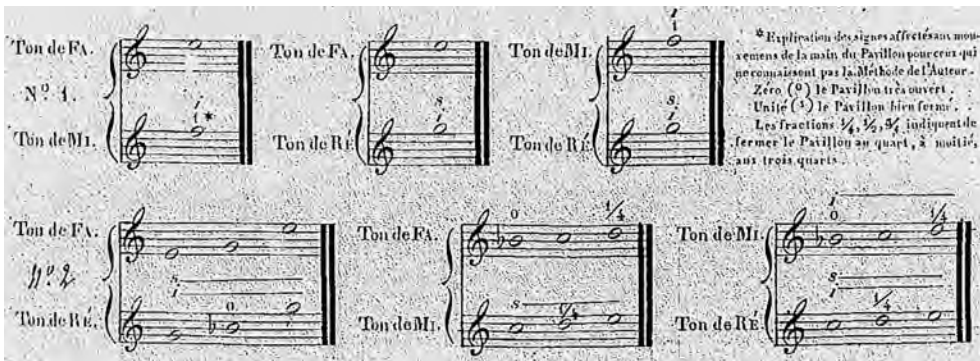
»Beaucoup d'Auteurs qui ont publié des Méthodes pour divers Instruments, ont crû devoir placer en tête de leur Ouvrage un Abregé des Principes de la Musique, espèce de solfège en miniature. Si c'est un avertissement qu'ils ont voulu donner, qu'il est nécessaire d'abord d'être Musicien, deux lignes suffisent: s'ils ont pensé, au contraire, que la connaissance de deux Pages de Principes suffit pur entreprendre l'étude d'un Instrument quelconque, ils ont eu tort. Il n'est point de progrès possible

38 Snedeker erinnert in diesem Zusammenhang das von Frédéric Duvernoy stammende Konzept des Cor mixte, auf das sich Meifred hier wohl bezieht und das später auch von Jacques-François Gallay aufgenommen wird; Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 103.

39 Siehe auch Snedeker: *Joseph Meifred's »Méthode pour le cor chromatique ou à pistons«*, S. 105.

40 Meifred: *Méthode*, S. 4.





ABILDUNG 6 Stimmen des Instruments: oben nach Louis-François Dauprat, unten nach Joseph-Émile Meifred

avec le Cor, si l'élève n'a point appris le Solfège, préalablement: c'est donc par là qu'il devra commencer avant même de faire l'acquisition d'un Instrument, parceque si la nature lui a refusé les qualités organiques sans les quelles il n'est pas de musicien possible, il s'en appercevra assez à temps pour ne pas faire une dépense inutile.<sup>41</sup>

Doch nun zu den Anweisungen Meifreds für das praktische Hornspiel und seine Übungen. Meifred schlägt beispielsweise vor, die Töne a und h der Mittellage oder auch das hohe f bei leisen Passagen nicht mit den Ventilen, sondern nur mit der Hand zu erzeugen. Ganz besonders wichtig sind ihm zudem die ebenfalls mit der Hand erzeugten Leittöne (Abbildung 7) und die unterschiedliche Intonation von enharmonischen Verwechslungen.

Er unterteilt den Umfang des Horns zunächst in drei Oktaven und geht für die ersten Übungen anhand der normalen, tiefen und hohen Oktave der »Naturton«-Leiter vor (also der notierten C-Dur-Leiter) und lässt daran Forte und Piano, Leittöne (nur mit der Hand erzeugt) und Bindungen üben. All dies ist ergänzt mit Übungen und einer Reihe von vierzehn abschließenden Etüden.

41 Ebd., S. 6.



**ABBILDUNG 7** Leittöne (»notes sensibles«) sollen gemäß Meifred mit der Hand erzeugt werden.

Der zweite Teil bietet zunächst eine Griffabelle für leicht gestopfte und offene Töne, die unter Zuhilfenahme der beiden Ventile spielbar sind. Zudem führt er hier noch einmal seine Überlegungen zum Leitton aus, der nach seiner Ansicht immer leicht gestopft mit dem Griff des Zieltons gespielt werden sollte, um so die Auflösung zu verdeutlichen. Schließlich geht er die einzelnen Tonarten durch, jeweils mit einer Tonleiterübung und einer Übung zum Leitton. Als Ausnahmen von der oben erwähnten Leitton-Regel gibt er dabei einige Töne der ganz hohen Lage sowie speziell unsaubere Töne *fisis* oder *gis*.

Zusammenfassend bietet Meifred 12 Etüden in jeder Dur-Tonart, interessanterweise aber nur eine Etüde, die dann in jede Moll-Tonart transponiert wird. Damit will er zeigen, dass eine Moll-Melodie, die mit dem Naturhorn kaum in einer Tonart angenehm gespielt werden konnte, mit den Ventilen in jeder Moll-Tonart gleich klingt – also die gleichen offenen respektive gestopften Töne aufweisen kann. Zwölf verschiedene Dur-Etüden gibt es dagegen, weil ein Transponieren mit den Ventilen hier nur bedingt sinnvoll gewesen wäre – viel einfacher erreicht man dieses Ziel mit einem Bogenwechsel auf dem Naturhorn.

Es folgen Übungen zu Verzierungen (Triller, Vorschläge und Rouladen) und gebrochenen Akkorden, wobei Meifred hier einmal mehr die Vorteile des neuen Horns hervorhebt. Es versteht sich aber von selbst, dass mit den Ventilen höchstens auf den Triller hingeführt, der Triller selbst dann aber nur mit den Lippen ausgeführt wird.

Meifred gibt auch einige Hinweise und Griffabellen für Transpositionen, wie sie im Orchester nötig sein können, allerdings bekräftigt er einmal mehr seine Überzeugung, normalerweise den vom Komponisten gewünschten Bogen zu wählen.<sup>42</sup> Den Abschluss dieses zweiten, technischen Teils bilden Hinweise zum Echospiegel (zunächst offen, dann gestopft), einige virtuose Beispiele aus Werken von Dauprat und anderen Hornisten und der Vollständigkeit halber auch eine Griffabelle zum von Meifred abgelehnten Horn mit drei Ventilen. In einem dritten Teil, »de la musique de cor«, führt

<sup>42</sup> Diese Praxis war übrigens auch mit dem Naturhorn nicht zwingend, besonders die tiefen Bögen C und B wurden im Orchester oft durch F oder ES ersetzt. Siehe dazu beispielsweise in der Schule von Heinrich Domnich: *Méthode de premier et second cor*, Paris 1808.

Meifred kurz aus, wie viel einfacher mehrere Ventilhörner im Gegensatz zu Naturhörnern zusammenspielen können, weil der Klang gleichmäßiger gehalten ist. Zum Abschluss betont er, wie viel ein Hornist in Bezug auf Phrasierung, Atmung, Stil und Geschmack vom Gesang – oder von guten Sängern – lernen kann. Dazu fügt er 10 Vokalen von Marco Bordogni und Auguste Panseron, zwei Gesangspädagogen am Pariser Conservatoire, an. Damit ist er nur einer von vielen Instrumentalisten, welche die Wichtigkeit des Gesangs und der menschlichen Stimme als Vorbild für Instrumentalmusik hervorheben.

Die Ausgabe von 1849 ist zudem ergänzt mit einer Einführung (inklusive Griffabelle) in das von Halary entwickelte, dreiventilige »système ascendant«. Diese französische Spezialität zeichnet sich durch ein erhöhendes drittes Ventil aus, ein Bogen wird also durch Ventildruck ausgeschaltet, die Schwingung um einen Ganzton verkürzt und so die Ansprache einiger Töne stark verbessert.

Diese Zweitausgabe erstaunt gleichzeitig durch eine sehr radikale Schlussbemerkung zur Zukunft des Naturhorns:

»De tout ce qui précède, il résulte que la présence du Cor ordinaire à l'orchestre, à côté du Cor à pistons, est une anomalie, comme le serait la présence de la flûte à une clef, à côté de celle de Toulou [Tulou] ou de Boehm. Le temps n'est donc pas éloigné (il est arrivé pour l'Allemagne) où il ne sera plus question du cor primitif qu'au point de vue historique: on en parlera, comme l'on parle encore aujourd'hui de l'épinette et du clavecin, à propos des pianos d'Erard et de Brogwood [recte: Broadwood].«<sup>43</sup>

Eine sehr pointierte Aussage des wohl prominentesten und einflussreichsten Ventilhornisten in Frankreich. Gut möglich, dass Joseph-Émile Meifred nicht zuletzt durch solche Äußerungen zum Widerstand gegen das Ventilhorn und zur späteren Abschaffung der Ventilhornklasse nach seiner Pensionierung beitrug. Vielleicht, dass sogar Dauprats oben erwähnte »convenances«, die er in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis angesichts seines Ventilhorntraités äußerte, etwas mit solchen provokanten Voten von Meifred zu tun hatten.

43 Joseph-Émile Meifred: *Méthode pour le cor chromatique ou à pistons*, Paris 1849, S. 82.

Martin Kirnbauer

»... rude, mais il fait merveilles dans certains cas«.

### Ophikleiden im Basler Museum für Musik<sup>1</sup>

Comic-Lesern sind die ausgesuchten Schimpftiraden von Capitaine Archibald Haddock aus dem Comic *Les Aventures de Tintin* des belgischen Zeichners Hergé ein Begriff. Die Vielfalt und Seltenheit seiner Flüche und Beleidigungen führten sogar zu einem eigenen Lexikon zur Aufschlüsselung der Begriffe.<sup>2</sup> Mehrfach greift Capitaine Haddock dabei auf das schöne Wort »Ophicléides« zurück, um seinen Ärger Luft zu machen, beispielsweise in dem Abenteuer *L'étoile mystérieuse* von 1946 (Abbildung 1). Haddock sitzt mit seinem Expeditionsschiff in einem isländischen Hafen fest, weil ihm aufgrund dunkler Machenschaften der nötige Treibstoff für die Weiterfahrt nach Grönland vorenthalten wird: »Bande de voleurs! ... Mercantis! ... Accapareurs! ... Judas! ... Ophicléides! ... Coloquintes!«.<sup>3</sup> Es fragt sich, was hier Ophikleiden zwischen Judas und einer abführenden Pflanze verloren haben.

Bei der Ophikleide handelt es sich ja um ein sozusagen zunächst unschuldiges Blechblasinstrument, das während fast einhundert Jahren gebaut und gespielt wurde. Auf den ersten Blick gehört es also sicher nicht in eine Reihe von Schimpfwörtern, die sich auf Diebe und merkantile Übeltäter beziehen. Aber Hergé schien die Ophikleide offenbar passend – und das wiederum scheint nicht untypisch zu sein für dieses Musikinstrument mit einem etwas zweifelhaften Ruf. Im Folgenden soll – ausgehend von dem mit insgesamt 26 Instrumenten relativ großen Bestand an Ophikleiden im Museum für Musik des Historischen Museums Basel – das Instrument vorgestellt und dabei auch auf seine lange, durchaus wechselhafte und sicher noch lange nicht abgeschlossene Geschichte eingegangen werden.



ABBILDUNG 1 Capitaine Haddock beim Schimpfen. Aus: Hergé: *Les aventures de Tintin: L'étoile mystérieuse*, Tournai [1942], S. 30

- 1 Die mündliche Form des Vortrags anlässlich des Berner Symposiums 2009 wurde hier in der schriftlichen Fassung weitgehend beibehalten und durch Anmerkungen ergänzt.
- 2 Albert Algoud: *L'intégrale des jurons du capitaine Haddock*, Tournai 1991 (Le Haddock illustré); inzwischen auch mit einem eigenen Eintrag bei Wikipedia: [fr.wikipedia.org/wiki/Vocabulaire\\_du\\_capitaine\\_Haddock](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vocabulaire_du_capitaine_Haddock) (9. August 2010).
- 3 Hergé: *Les aventures de Tintin: L'étoile mystérieuse*, Tournai [1942], S. 30.

Zuvor noch ein Wort zur Basler Sammlung. Die Instrumente stammen überwiegend aus der Privatsammlung von Wilhelm Bernoulli-Preiswerk (1904–1980), die 1980 als Legat an das Historische Museum Basel kam (kenntlich an den mit »1980« beginnenden Inventarnummern).<sup>4</sup> Bernoulli, ein militärbegeisterter Pfarrer, hatte zeit seines Lebens und beginnend in den 1920er-Jahren eine zuletzt über neunhundert Objekte umfassende Sammlung mit Blechblasinstrumenten, Trommeln, Pauken und Tambourmajor-Stöcken zusammengetragen, meist durch Kauf bei Händlern im In- und Ausland. Damit entstand eine der weltweit größten Sammlungen von Blechblasinstrumenten, die vor allem die verschiedenen Entwicklungen im Instrumentenbau des 19. Jahrhunderts breit dokumentiert. Natürlich ist eine solche Sammlung in einem gewissen Sinne zufällig, aber sie spiegelt allein in ihrer Quantität eine ziemliche Breite und gewinnt dadurch eine gewisse Repräsentativität. Das gilt auch für den Bestand der Ophikleiden (siehe die Liste im Anhang).<sup>5</sup>

★

Die Ophikleide gehört zur Familie der sogenannten »Bügelhörner«, also der Blasinstrumente mit einem durchgehend weiten Konus im Bohrungsverlauf, die mit einem Kesselmundstück angeblasen werden (Abbildung 5 auf Seite 226). Die vom Mundrohr bis zum Schallstück sich kontinuierlich erweiternde Röhre aus Metall (Messingblech) ist wie beim Fagott einmal geknickt,<sup>6</sup> dies – aus den gleichen Gründen wie dort – um das Instrument überhaupt handhabbar zu machen: Die Gesamtlänge eines C-Basses beträgt etwa zweieinhalb Meter – zum Vergleich: das ist nur knapp ein Meter kürzer als ein heutiges Alphorn – und das Instrument ließe sich in gestreckter, gerader Form nicht bedienen. Das ungefähr erste Drittel der Röhre ist abnehmbar und ebenfalls durch mehrfache Biegungen (in U-Form oder auch rund) gebogen; durch eine entsprechende Schaftverlängerung kann diese »Schnittstelle« als eine Art Stimmzug verwendet werden.

- 4 Siehe Veronika Gutmann: *Mit Pauken und Trompeten. Die Sammlung historischer Blechblasinstrumente und Trommeln von Pfarrer Dr. h. c. Wilhelm Bernoulli (1904–1980)*, Basel 1982.
- 5 Diese »Check list«, die in Zusammenarbeit mit Andrea Fornaro entstanden ist, korrigiert und vervollständigt das 2003 veröffentlichte Verzeichnis von Patrick Tröster: *Hörner und Kornette in der »Sammlung Bernoulli«*, in: *Historisches Museum Basel. Jahresbericht 2003*, S. 5–39, bes. S. 13–18; insbesondere die Angaben zur Stimmlage sind nur als ungefähre Anhaltspunkt zu nehmen, da diese nur beim Anspielen genau festgestellt werden könnte. Die angegebenen Maße betreffen die sogenannte »schwingende Länge« der gesamten Rohrlänge, die Gesamthöhe des Instruments und den größten Durchmesser am Schallbecher. Die Angabe des Gewichts versteht sich ohne ein eventuell vorhandenes Mundstück.
- 6 Abweichend von der Fagott-Bauweise führt der Anblasbogen bei der Ophikleide in die vom Spieler aus gesehen linke Korpusröhre.

Seitlich ist eine Reihe von neun bis zwölf Klappen angebracht, die große Tonlöcher (jeweils annähernd an den Durchmesser der Röhre) verschlossen halten. Nur eine einzige Klappe, die dem Schallstück am nächsten liegende, in Spielhaltung oberste, ist eine offene Klappe, die durch Drücken geschlossen wird; die übrigen Klappen sind im ›Ruhezustand‹ geschlossen und öffnen sich bei Betätigung der Klappen. Dies ist bereits einer der wesentlichen Unterschiede zu allen übrigen Blasinstrumenten, bei denen die Klappen als mechanische Verschlusshilfen der Finger dienen und prinzipiell offen stehen und durch Betätigung geschlossen werden. Diese Sonderstellung hängt mit der Geschichte des Instruments zusammen.

Eine oft erzählte – und vielleicht sogar wahre – Geschichte berichtet, dass ein Pariser Instrumentenbauer, Halary alias Jean-Hilaire Asté, 1815 nach der Schlacht von Waterloo den Auftrag erhielt, die vom englischen Regiment benutzten ›Bugle Horns‹ zu kopieren (also die 1810 in England patentierten Klappenhörner mit fünf Klappen; siehe Abbildung 7 auf Seite 226).<sup>7</sup> Die Grundidee dieser Instrumente entwickelte er weiter und präsentierte zwei Jahre später (1817) eine ganze Familie von Klappenhorn-Instrumenten in verschiedenen Stimmlagen. Wegen Patentschwierigkeiten erhielt er das Patent hierfür erst 1821,<sup>8</sup> wobei dort nur die Bassinstrumente den eigenartig klingenden Namen »Ophicléide« trugen. Dabei handelt es sich um eine neue Wortschöpfung aus dem Griechischen ὀ φις (Schlange) und ῆ κλεις (Bolzen, Schlüssel, gemeint ist die Klappe).<sup>9</sup> Das Instrument in Sopranlage – eigentlich ein normales Klappenhorn – nannte er ›Clavitube‹ beziehungsweise trompette à clef; das in Altlage ›Quinticlave‹, trompette-quint oder quinte à clef (in F oder Es, bereits in geknickter Form wie ein Fagott); den Bass (in C oder

7 Siehe etwa Anthony Baines: *Brass Instruments. Their History and Development*, London 1993 (Oxford 1974), S. 198; zuletzt – und mit wichtigen Korrekturen – zur Vor- und Frühgeschichte der Bugle Horns siehe David Lasocki: *New Light on the Early History of the Keyed Bugle. Part I: The Astor Advertisement and Collins vs. Green*, in: *Historic Brass Society Journal* 21 (2009), S. 11–50. Ältere und inzwischen obsolete Theorien stellt Thérèse Gerard: *L'ophicléide en France*, in: *Revue internationale de musique française* 5/13 (1984), S. 49–60, insb. S. 52–54, zusammen.

8 Patent vom 24. März 1821, mit Ergänzung am 16. August 1822 (Brevet d'invention et de perfectionnement de dix ans, pour des instruments de musique à vent et à clef, Nr. 1849); siehe Ralph T. Dudgeon: *Keyed brass*, in: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, hg. von Trevor Herbert und John Wallace, Cambridge 1997, S. 131–142, hier S. 140 und S. 300, Anm. 13; Clifford Bevan: *The Tuba Family*, Winchester 2000, S. 140 f.

9 Die 1828 von Jean-Baptiste Coeffet erfundene »Ophimonocléide« trägt ihren Namen, weil sie nur eine einzige Klappe oben am Schallstück aufweist (siehe Abbildung 8 auf Seite 226); tatsächlich handelt es bei dem Instrument aber nicht um eine Ophikleide, sondern es basiert auf dem Serpent und dem Basshorn. In Klammern sei angemerkt, dass im weiteren, übertragenen Sinn ὀ φις auch ›falscher Mensch, Heuchler‹ bedeuten kann – vielleicht führte diese Assoziation zur Aufnahme der »Ophicléides« in das Schimpfwortrepertoire von Capitaine Haddock.



B) nannte er ›Ophicléide‹ oder *serpent à clef*. Hier wird bereits deutlich, dass der Name ›Ophikleide‹ eine reine Übersetzung des ›serpent à clef‹ darstellt und Halary offenbar einen neuartigen Namen ohne Verwechslungsgefahr mit dem bereits seit längerer Zeit existierenden und mit Klappen versehenen *Serpent* wollte. Schließlich folgte im Patent noch eine ›ophicléide contrabasse en fa‹.

Das ›Bugle Horn‹ war vielleicht tatsächlich das konkrete Vorbild für Halary, der es weiterentwickelte und zu einer ganzen Familie ausbaute. Mindestens genauso wichtig scheint aber auch ein grundlegendes musikalisches Bedürfnis gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewesen zu sein, nämlich der Wunsch, über ein – neben der seit Jahrhunderten bekannten Posaune und dem ebenfalls seit langem bekannten, aber problematischen *Serpent* – weiteres tiefes und lautes, klangkräftiges Blasinstrument zu verfügen.<sup>10</sup> Ausdrücklich sollte die Ophikleide den *Serpent* ersetzen und der Bericht der Académie zum Patentantrag von Halary hielt fest, dass das neue Instrument besser hinsichtlich Klang und Intonation sei, auch sei es lauter als das Fagott (dem die Ophikleide im Klang aber ähne, etwa zwischen menschlicher Stimme und eben dem Fagottklang).<sup>11</sup>

Nicht zuletzt aus diesem besonderen Interesse an einem tiefen (Kesselmundstück-) Blasinstrument wurde vor allem die Bass-Ophikleide aus Halarys Sortiment aufgegriffen und nachgebaut. Die Alt-Ophikleide wurde seltener und offenbar nur in Militärkapellen verwendet, und auch dort bald durch die später erfundenen Ventilinstrumente ersetzt. Joseph-Louis-Victor Caussinus, ein von Berlioz gerühmter Ophikleiden-Spieler und Autor zweier Schulen für sein Instrument, schreibt 1843:

»On emploie l'ophicléide alto dans la musique militaire, surtout dans un ensemble d'instruments de cuivre, pour remplir l'harmonie ou pour doubler le chant; mais son timbre est généralement désagréable: il manque de justesse; de là l'abandon à peu près complet où ce dernier instrument est tombé aujourd'hui.«<sup>12</sup>

- 10 Vgl. den berühmten und oft in diesem Zusammenhang zitierten Aufsatz von Gottfried Weber: Ueber Instrumentalbässe bey vollstimmigen Tonstücken, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 18/41–45 (1816), Sp. 693–702, 709–714, 725–729, 749–753, 765–769, in dem er eine minutiöse »Kritik der Bass-Instrumente« vornimmt (Violon, Violoncell, Fagott und Contrafagott, Serpent und Basshorn, Bassposaune) und schließlich sogar ein »Basspositiv«, also ein spezielles Orgelinstrument, zur Lösung der Probleme vorschlägt.
- 11 Bevan: *The Tuba Familiy*, S. 141 und 145. Der Patentantrag für eine Ophikleide mit abnehmbarem Schallbecher von Labbaye fils vom 9. Februar 1822 spricht von einem Klang zwischen Horn, Fagott und Serpent (Gerard: *L'ophicléide en France*, S. 4).
- 12 »Man verwendet die Alt-Ophikleide in der Militärmusik, vor allem im Blechbläserensemble, um die Harmonie zu füllen oder die Oberstimme zu verdoppeln. Aber ihr Klang ist im allgemeinen unangenehm: sie stimmt nicht besonders. Deswegen ist sie heute fast völlig außer Gebrauch geraten.« Joseph-Louis-Victor Caussinus: *Solfège-méthode pour l'ophicléide-basse*, Paris 1843, S. 4, zit. nach Hector Berlioz. *New Edition of the Complete Works*, Bd. 24, hg. von Peter Bloom, Kassel u. a. 2003, S. 350. Berlioz übernimmt diese Passage weitgehend wörtlich; Hector Berlioz: *Grand Traité d'instrumentation*

Bezeichnenderweise finden sich im großen Basler Bestand auch nur drei Instrumente in Alt-Lage: so ein deutsches Instrument von Friedrich Wilhelm Schuster aus Karlsruhe (Inv. 1956.576.), ein französisches Instrument eines gewissen Salf aus Toulon (Inv. 1980.2030.) sowie eine italienische Ophikleide von Giuseppe Agliati aus Turin (Inv. 1980.2186.).<sup>13</sup> Bereits diese Auswahl zeigt, dass die Ophikleide als Instrument nicht allein auf Frankreich beschränkt blieb, wenn auch die französische Fabrikation mit Abstand die bedeutendste und am längsten fortdauernde war. Eine Notiz in der Zeitschrift für Instrumentenbau berichtet noch 1911, dass Militärkorps in Süd-Amerika, namentlich in Brasilien, ihre Ophikleiden fast ausschließlich aus Paris beziehen würden, wenn auch deutsche Hersteller wie Moritz in Berlin Ophikleiden »für das Überseege­schäft« im Angebot hätten.<sup>14</sup>

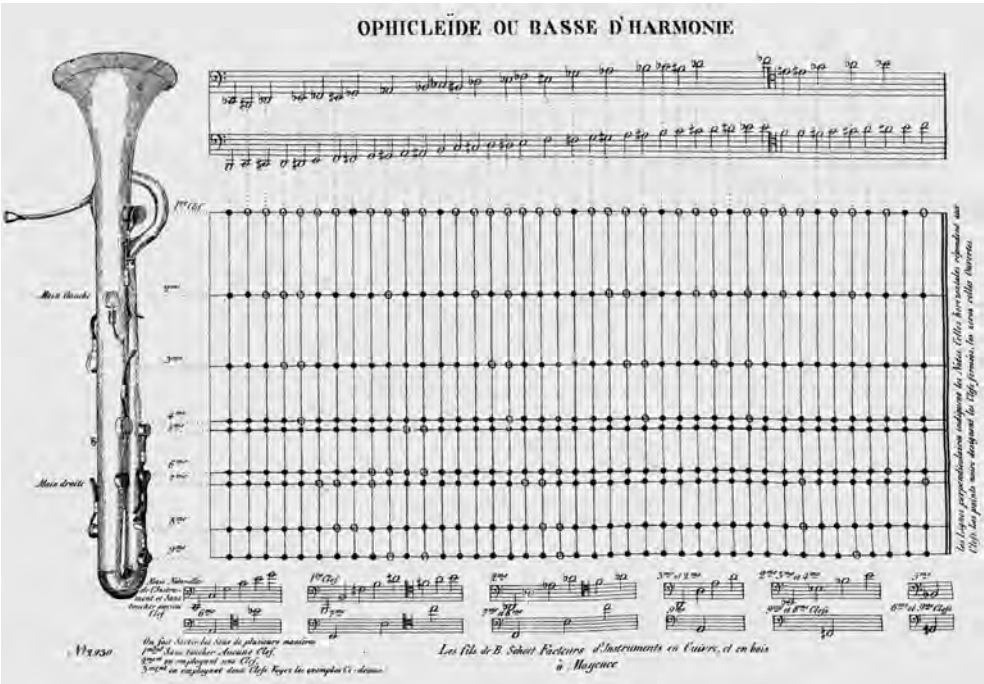


ABBILDUNG 2 Griff­ta­belle einer »Ophicleide ou Basse d'harmonie« der Mainzer Firma B. Schott Söhne. Aus: Caecilia 9 (1828), H. 34, Beilage zu S. 130)

et d'orchestration modernes, op.10 (1843), zit. nach der Edition Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works, Bd. 24, S. 349–350.

- 13 Francesco Carreras wies mich freundlicherweise darauf hin, dass Giuseppe Agliati (1792–nach 1866) eigentlich in Mailand nachgewiesen ist und sich die Signierung des Instrumentes mit »Torino« durch Einheirat in die Turiner Blechblasinstrumentenmacher-Familie Velata erklären lässt.
- 14 Wilhelm Altenburg: Der Serpent und seine Umbildung in das chromatische Baßhorn und die Ophikleide, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 31 (1910/11), S. 668–671, hier S. 671.

Zurück zu den Anfängen: In der Zeitschrift *Caecilia* erschien bereits 1828 eine Griffabelle einer »Ophicleïde ou Basse d'harmonie« der Mainzer Firma B. Schott Söhne (Abbildung 2), mit folgendem Kommentar der Redaktion:

»Wir benutzen die ledige Rückseite der vorstehenden Tabelle [auf der Vorderseite sind die Verbesserungen des Fagotts durch Carl Almenräder abgebildet], um unsern Lesern auch die Abbildung und Gamme des, (bei mehreren grossen Opernbühnen dermal mit so grosser Wirkung angewendet werdenden und vorzüglich auch für Militär-Musiken höchst wirksamen) Bass-Instruments, Ophicleïde oder Basse d'harmonie genannt, mitzuthellen, wie dasselbe nunmehr auch in der B. Schottischen Hof-Musikhandlung und Instrumenten-Manufactur in Mainz, Antwerpen und Paris, mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, angefertigt wird.«<sup>15</sup>

Diese Aussage kann 1828, also knapp zehn Jahre nach der Erfindung der Ophicleide als einigermaßen prophetisch gelten – denn tatsächlich wurde das Instrument sowohl in Opern (vor allem, aber nicht nur in Frankreich) und in der Harmoniemusik heimisch, dort war es sogar bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und noch darüber hinaus gebräuchlich. Auch die erste belegte Verwendung einer Ophicleide, in Gaspard Spontinis *Tragédie Lyrique Olimpie* (1819 in der Pariser Opéra erstmals aufgeführt), bezieht sich auf eine solche militärische Harmoniemusik: In einem Bühnensembles agiert »L'ophicleïde« mit Trompeten, Hörnern, Posaunen, Schellen und großer Trommel bei einem »Marche religieuse«, einer Art Hochzeitsmarsch (jeweils in Unteroktave zur Posaune geführt).<sup>16</sup> Der auch im deutschen Sprachraum verbreitete Name »Basse d'harmonie«<sup>17</sup> verweist wieder auf die – und hier kann aus Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1837) zitiert werden –

»bedeutende Wirkung des Instruments für den Baß eines großen Orchesters [...], wenn es nämlich allein nur als Baßinstrument u. als solches zwar vornehmlich nur für den Blasinstrumentenchor bei starken Harmoniesätzen etc. gebraucht wird, welche einzige Bestimmung sein französischer Name

<sup>15</sup> *Caecilia* 9 (1828), H. 34, S. 130.

<sup>16</sup> Vgl. das Faksimile *Olimpie. Tragédie Lyrique en trois Actes [...]* Paroles de MMrs. Dieulafoi et Brifaut, Mise en Musique [...] par Gaspard Spontini, hg. von Charles Rosen, New York und London 1980, Bd. 2, S. 214–229.

<sup>17</sup> Verwendet in Frankreich etwa bei zwei Patenten: 1822 für eine Ophicleide mit zehn Klappen von Jacques Labbaye fils und 1827 von François Sautermeister in seinem Patent für einen »Basse d'harmonie ou nouvelle ophicleïde« mit elf Klappen (siehe Bevan: *The Tuba Family*, S. 145); in Deutschland in einem Markneukirchener Instrumentenprospekt um 1833 beziehungsweise einem Prospekt der Firma Leopold Uhlmann, Wien vor 1848 (siehe Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 1987, S. 264, Abb. 6a und S. 291, Abb. 35), in: Wilhelm Schneider: *Historisch=technische Beschreibung der musicalischen Instrumente*, Neiß/Leipzig 1834, S. 109, sowie in Heinrich Welcker von Gontershausen: *Magazin musikalischer Tonwerkzeuge ...*, Frankfurt a. M. 1855, S. 160.

Basse d'Harmonie so gut bezeichnet, und in mehreren Militärmusikchören und Theaterorchestern, wie z. B. in Frankfurt a. M., ist es auch schon zu dem Zwecke eingeführt worden.«<sup>18</sup>

Das in dieser Griffabelle abgebildete Instrument stellt übrigens eine Ophikleide in C mit neun Klappen dar, die nicht die vollständige chromatische Skala über die insgesamt drei genutzten Oktaven ermöglichen, wozu elf Klappen benötigt würden. Berlioz merkt in seinem *Traité* denn auch an, besonders der Ton Fis könne »que d'une manière incomplète avec les lèvres« erzeugt werden, wobei dem Ton »essentiellement de justesse et de fixité« fehle, weshalb Caussin eine besondere Klappe hinzugefügt habe.<sup>19</sup> Gleichwohl galten neun Klappen lange Zeit als ausreichend und blieben die Standardausstattung einer Ophikleide.<sup>20</sup> Auch im Basler Bestand ist etwas mehr als die Hälfte der Instrumente mit »nur« neun Klappen ausgestattet. Am Rande sei angemerkt, dass mehr als diese neun Klappen die Handhabung der Ophikleide auch nicht gerade erleichtern, abgesehen von den mechanisch-spieltechnischen Problemen, die sich ergeben.

Tatsächlich hatte bereits Halary 1822 weitere Klappen hinzugefügt, auch Caussin empfahl in seiner ersten Schule (zusammen mit F. Berr), der *Méthode complète d'ophicleïde* (Paris o. J. [um 1836/37]<sup>21</sup>) ein Instrument mit elf Klappen. Alle zusätzlichen Klappen betreffen aber die untere, rechte Hand – wobei vier Finger bis zu sechs Klappen bedienen müssen (neben einer Klappe für den Daumen, zusätzlich muss das Instrument noch gehalten werden). Hier zeigen sich an den erhaltenen Instrumenten auch die unterschiedlichsten Lösungen.<sup>22</sup>

Betrachtet man verschiedene Instrumente (Abbildung 9–13 auf Seite 226 und 227), so fallen schon auf den ersten Blick die sehr unterschiedlichen Klappenanordnungen insbesondere für die rechte (untere) Hand auf. Anders gesagt, eine Art »Normierung« der Klappenanordnung, wie sie etwa bei den Holzblasinstrumenten zu beobachten ist, hat sich bei der Ophikleide nur ansatzweise durchgesetzt. Hinzuweisen ist weiter auf die Klappendeckel mit einem durchwegs großen Durchmesser (und damit Gewicht), die mittels der Klappenmechanik bewegt werden müssen. Zudem handelt es sich hier um mit Federkraft geschlossene Klappen, deren Öffnen mit einigem Kraftaufwand verbunden ist, was somit die Bedienung von kombinierten Klappen zusätzlich erschwert. Bemerkenswert sind auch die verschiedenen Handstützen – die Instrumente unterscheiden

18 Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1837, S. 257f., hier S. 258 (der Artikel ist gezeichnet von einem »W. S.«).

19 Berlioz: *Grand traité*, S. 347.

20 Vgl. hierzu auch Stephen Weston: *Improvements to the Nine-keyed Ophicleide*, in: *Galpin Society Journal* 36 (1983), S. 109–114.

21 Datierungen nach Baines: *Brass Instruments*, S. 200, und Stephen Weston: *Ophicleide Crooks*, in: *Galpin Society Journal* 42 (1989), S. 130–134, hier S. 131.

22 Vgl. auch Weston: *Improvements*.

sich teils erheblich in der Bequemlichkeit beim Bespielen, also wie sie in Spielhaltung in der Hand liegen.

Nicht zuletzt wegen der Schwierigkeiten, bestimmte Töne hervorzubringen, gab es Instrumente in verschiedenen Stimmtönen. Berlioz schreibt dazu in seinem *Traité*:

»Il y a des ophicléides basses dans deux tons, en ut et en si bémol; on en fait même maintenant en la bémol. Ceux-là seraient d'une grande utilité, à cause de la gravité extrême de leurs notes inférieures qui en font l'unisson des contrebasses à trois cordes. Toutefois l'ophicléide en si bémol rend déjà d'éminents services sous ce rapport.«<sup>23</sup>

Weiter bedauert er, dass gerade Ophikleiden in *As1* (die als tiefste Note ein *G1* spielen können) nur selten gebraucht werden (»soit si peu répandu«). Vielleicht wurden sie nicht nur seltener gebraucht, sondern auch seltener gebaut. In der Basler Sammlung jedenfalls gibt es kein solches Instrument. Auch nicht vertreten – und meines Wissens auch nicht erhalten – sind die bereits in Halarys Patent genannten und gleichfalls von Berlioz gewünschten »Ophicléides contrebasses ou monstres« (in *F1*), die aber – laut Berlioz – niemand spielen wolle, da sie die Lungen auch der kräftigsten Spieler ermüden würden.<sup>24</sup> In seiner bereits 1843 in der *Revue et Gazette musicale de Paris* erschienenen Vorfassung des *Grand traité* fügte er an dieser Stelle noch an, dass man gelegentlich die Klappen durch Ventile ersetze, wodurch die Instrumente aber weniger gut stimmen und auch im Gewicht schwerer würden.<sup>25</sup>

Eine ›Ventil-Ophikleide‹ ist allerdings allein terminologisch ein Widerspruch in sich, es wurden solche hybriden Instrumente aber gleichwohl gebaut.<sup>26</sup> Bei den beiden vermeintlichen ›Ventil-Ophikleiden‹ in der Basler Sammlung handelt es sich tatsächlich um Instrumente, die zeitgenössisch als Bombardon zu bezeichnen sind (siehe Abbildung 6 auf Seite 226, Bombardon oder Basstuba von Ignaz Lorenz, Linz um 1845; Inv. 1980.2621.). Nebenbei sei angemerkt, dass dieser Name offenbar zuerst auf ein ›Klappenbasshorn‹ angewandt wurde, wie es in einer Griffabelle für ein ›Cor de Signal, nommé Bombardone‹ als Beilage zu einer oft aufgelegten *Méthode de Cor de Signal a clefs* von

23 »Es gibt Baß-Ophikleiden in zwei Stimmtönen, in C und in B, man macht sie jetzt auch in As. Diese wären von großem Nutzen wegen der extremen Tiefe ihrer untersten Töne, die sie gleich wie die dreisaitigen Kontrabässe haben. In dieser Hinsicht leistet die Ophikleide in B bereits bedeutende Dienste.« Berlioz: *Grand traité*, S. 348.

24 Ebd., S. 351.

25 Zit. nach Hector Berlioz: *De l'instrumentation*, hg. von Joël-Marie Fauquet, Bordeaux 1994 (Les Inattendus, Bd. 227), S. 93.

26 Gerard: *L'ophicléide en France*, S. 54 (mit Hinweisen auf entsprechende Patente von Guichard aîné 1836 und Jacques Couturier 1852).

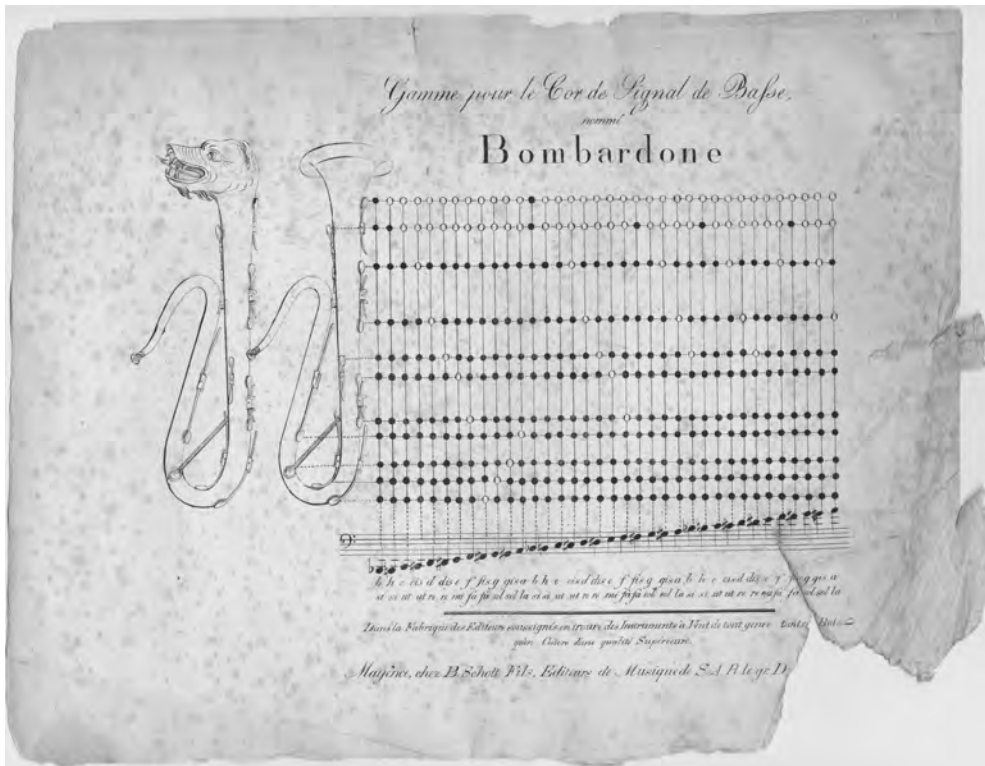


ABBILDUNG 3 »Gamme pour le Cor de Signal de Basse, nommé Bombardone«.

Aus: C. Eugène Roy: *Méthode de Cor de Signal a clefs*, Mainz: B. Schott Söhne, um 1825. Historisches Museum Basel

C. Eugène Roy (Mainz um 1825) abgebildet ist (Abbildung 3).<sup>27</sup> Der ungefähre Mensurverlauf der ›Ventil-Ophikleide‹ (vor allem der Schallstückmensur) entspricht dem einer normalen Ophikleide, auch die Windungsart ist ihr nachempfunden.<sup>28</sup> Herbert Heyde bezeichnete solche Instrumente »als Antwort auf die Berliner Tuba, die man in Österreich als preußische Übertreibung betrachten mochte«. Zugespielt könnte man aber bereits die Tuba als preußische Antwort auf die französische Ophikleide nennen.

Ein nicht unwesentlicher Punkt für das Spiel einer Ophikleide stellt auch das Gewicht der Instrumente dar, das Berlioz als Nachteil der Ventil-Ophikleiden anführt. Auch wenn diese Instrumente in aller Regel mit einem Band um den Hals getragen werden können, so sind sie doch mit beiden Händen zu halten und ein Stück weit eben auch zu

<sup>27</sup> Der vollständige Titel lautet: *Méthode de Cor de Signal a clefs contenant la Tablature, Gammes, Exercices, Duos et Solos Supplement Gamme pour le Cor de Signal de Basse, nommé Bombardone par C. Eugène Roy Trompette Major et Chef de Musique* (Nr. 2214.), Mainz: B. Schott Söhne o. J. (um 1825); Exemplar im Historischen Museum Basel (aus der Sammlung Bernoulli).

<sup>28</sup> Vgl. Heyde: *Das Ventilblasinstrument*, S. 222–227, folgendes Zitat S. 223.



tragen (gleich, ob beim Marschieren oder im Sitzen im Orchestergraben). Die Instrumente in der Basler Sammlung unterscheiden sich im Gewicht teils beträchtlich, was wohl vor allem auf die verwendete Materialstärke des Messingblechs zurückzuführen ist. Üblich für eine Bass-Ophikleide ist ein Gesamtgewicht um die zweieinhalb Kilogramm.<sup>29</sup> Die ›deutschen‹ Ophikleiden hingegen sind wesentlich schwerer, so die Ophikleide von Barth in München mit über dreieinhalb Kilogramm (Inv. 1980.2011., Abbildung 13 auf Seite 227) oder auch das Instrument von Stegmann in Magdeburg mit 3,15 Kilogramm (Inv. 1980.2018., Abbildung 12 auf Seite 227).

In diesen Gewichtsunterschieden spiegeln sich auch unterschiedliche Bauweisen. Es lassen sich eine Vielzahl von abweichenden Details in der Konzeption und Fertigung unterscheiden (hinsichtlich Mensur und Klappenpositionierung, Anblas-Bogen et cetera). Besonders deutlich aber scheinen die verschiedenen Gestaltungsweisen zwischen den französischen (beziehungsweise Pariser) und den deutschen Ophikleiden zu sein.<sup>30</sup> In solchen baulichen Differenzen liegt wohl auch die Beobachtung von Hector Berlioz begründet, der bei seinem Besuch in Leipzig keine richtige Ophikleide vorfand beziehungsweise daß das ihm unter diesem Namen präsentierte Instrument in keiner Weise den ihm bekannten »ophicléides français« entsprach; weiter stellte er fest, dass es fast nicht klang (»il n'avait presque de son.«).<sup>31</sup>

Genannt wurde bereits die klangliche Einschätzung in der Würdigung des Patents (zwischen menschlicher Stimme und Fagott, aber lauter als dieses). Die breite und sehr lange Verwendung der Ophikleide spricht für eine prinzipiell positive Einschätzung ihres Klangs und der musikalischen Möglichkeiten. Blickt man allerdings auf die musikliterarischen Quellen, so finden sich auch pointiert gegenteilige Charakterisierungen. 1837 heißt es in Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*:

»Der Ton ist allerdings stark und tief, aber plump, ja oft widerlich brüllend, so daß er eher eine andere als die Vergleichung mit einem musikalischen Klange aushalten könne. Schreiber dieses hat noch nie einen Nutzen von der Verwendung der von anderer Seite her, z. B. von Gottfried Weber, allerdings schon sehr gepriesenen O[phicleide] bemerken können; im Gegenteil wollte es ihm scheinen, so oft er das Instrument in einem Orchester hörte, als sey es gerade das instrumentalische Subject, das mit der eben erklingenden Harmonie nicht nur, sondern mit der ganzen Musik hämische Ironie treibe.«<sup>32</sup>

29 Vgl. die Gewichte der 9-klappigen Instrumente von J. B. Gambaro (Inv. 1980.2037.) mit 2,45 kg, von Kelhermann (Inv. 1980.2516.) mit 2,6 kg, von Fessard (Inv. 1980.2221.) mit 2,7 kg.

30 Vgl. auch Heyde: *Das Ventilblasinstrument*, S. 270 f. (mit einem Prospektentwurf von Wilhelm Petzold, Markneukirchen, für eine vogtländische Herstellerfirma, um 1850).

31 »L'ophicléide, ou du moins le mince instrument de cuivre qu'on me présenta sous ce nom, ne ressembloit point aux ophicléides français; il n'avait presque de son.« *Mémoires de Hector Berlioz comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*: 1803–1865, Paris 1887, Bd. 2, S. 55.

32 Schilling: *Encyclopädie*, S. 258.

Das verweist bereits auf den zweifelhaften Ruf der Ophikleide, der dann vor allem von Berlioz (und seinen Rezipienten) geprägt wurde.<sup>33</sup> Im *Grand Traité* findet sich die berühmte Stelle (hier bezogen auf die Bass-Ophikleide):

»Le timbre de ces sons graves est rude, mais il fait merveilles, dans certains cas, sous de masses d'instruments de cuivre. Les notes très hautes ont un caractère sauvage dont on n'a peut-être pas encore su tirer parti. Le médium, surtout lorsque l'exécutant n'est pas très habile, rappelle trop les sons du serpent de cathédrale et du cornet à bouquin; je crois qu'il faut rarement les laisser à découvert. [...] Rien de plus grossier, je dirai même de plus monstrueux et de moins propre à s'harmoniser avec le reste de l'orchestre, que ces passages plus ou moins rapides, écrits en forme de solos pour le médium de l'ophicléide dans quelques opéras modernes: on dirait d'un taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon.«<sup>34</sup>

**ABBILDUNG 4** Karikatur auf die als zu stark instrumentiert empfundene Oper *Les Troyens* von Hector Berlioz. Aus: *Charivari* vom 22. November 1863



Zu diesem harten Urteil passt auch eine Karikatur aus dem *Charivari* von 1863 (Abbildung 4) – hier zielt sie aber ironischerweise auf Berlioz selbst: In den Schlachthäusern würden die Ochsen nicht mehr geschlachtet, sondern durch die Musik seiner Oper *Les Troyens* niedergeschmettert (illustriert mit einer Ophikleide).<sup>35</sup> Die klanglichen und musikalischen Einschätzungen hängen aber ganz offenbar von den Qualitäten des jeweiligen

33 Vgl. die Zusammenstellung der Charakterisierungen (von Gevaert, Lavoix und Koechlin) bei Gerard: *L'ophicléide en France*, S. 59.

34 »Die Klangfarbe der tiefen Töne ist rauh, bewirkt aber manchmal Wunder in einer großen Anzahl von Blechblasinstrumenten. Die Noten der höchsten Lage haben einen wilden Charakter, den man vielleicht bis jetzt noch nicht richtig einzusetzen wusste. Die Mittellage, vor allem wenn der Spieler nicht sehr geschickt ist, erinnert sehr an einen Serpent in der Kirche oder einen Zinken; ich glaube, man sollte es selten alleine hören lassen. [...] Nichts ist gröber, ja sogar monströser und weniger geeignet mit dem übrigen Orchester zu verbinden als die mehr oder weniger raschen Passagen, geschrieben als Solos für die Mittellage der Ophikleide, wie in einigen modernen Opern: man könnte meinen, ein Stier, ausgebrochen aus seinem Stall, tollt inmitten eines Salons herum.« Berlioz: *Grand traité*, S. 348.

35 *Charivari* vom 22. November 1863; siehe Karl Storck: *Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik*, Oldenburg 1910, Nachdruck Laaber 1998, S. 108.

Spielers ab. So hebt Berlioz etwa den bereits genannten Spieler Caussin hervor, der als einziger »ce difficile instrument« wirklich beherrsche.<sup>36</sup> Zugleich reagierten aber auch die Instrumentenbauer: Die Ophikleide der Firma Gautrot aîné (Inv. 1980.2724; Abbildung 5 auf Seite 226) ist ein »modèle G«, das laut einem Firmenprospekt neu kalkuliert wurde, wodurch diese Instrumente »sont remarquables par la justesse et l'égalité de toutes les notes, qualités pour ainsi dire impossibles à obtenir avec les anciens modèles«.<sup>37</sup> Entsprechend kostete ein elfklappiges Instrument auch um ein Viertel mehr als das »ancien modèle«.

Abschließend – und auch mit Blick auf die in der Basler Sammlung überlieferten Instrumente – ist nochmals auf die erstaunlich lang andauernde ›Lebenszeit‹ der Ophikleide hinzuweisen (die spätesten Instrumente stammen hier aus dem Ende des 19. Jahrhunderts).<sup>38</sup> Trotz ihres zweifelhaften Rufes prägte dieses Instrument die Klanglandschaft des 19. Jahrhunderts nicht unwesentlich. Auch für die Entwicklung alternativer Bassinstrumente wie auch für das Saxophon spielte sie eine wichtige Rolle. Berlioz beschrieb dieses bekanntlich 1842 zunächst als »ophicléide à bec« und prophezeite ihm eine große Zukunft: Dies sei »une invention précieuse pour la beauté du son«, indem Sax in Brüssel bei den Ophikleiden das Kesselmundstück durch einen Klarinettenschnabel ersetzt habe, was klanglich derartig vorteilhaft sei, »que, très probablement, l'ophicléide à bec deviendra d'un usage général dans quelques années.«<sup>39</sup> Bekanntlich gelang der ›Schnabel-Ophikleide‹ alias Saxophon diese prophezeite Karriere – für die eigentliche Ophikleide ergibt sich heute und im Zuge der Wiederentdeckung originaler Klangbilder auch des 19. Jahrhunderts vielleicht eine zweite Chance.

36 Im Abschnitt über das ideale Conservatoire in Paris: »5° Nous n'avons point de classe d'ophicléide, d'où il résulte que sur cent ou cent cinquante individus soufflant à cette heure, à Paris, dans ce difficile instrument, c'est à peine s'il en trois qu'on puisse admettre dans un orchestre bien composé. Un seul, M. Caussin, est d'une grande force.« Berlioz: *Mémoires*, Bd. 2, S. 239 f.

37 »Die Ophikleiden ›Modell G‹ sind bemerkenswert hinsichtlich Reinheit und Gleichheit aller Töne, Qualitäten, die sozusagen unmöglich mit den alten Modellen zu erreichen sind.« *Catalogue des Instruments de Musique de la Manufacture Générale de Gautrot Aîné & Cie à Paris ...*, Rennes 1867, Nachdruck in: *Larigot Spécial* 10 (1999), S. 72–75, hier S. 72.

38 Hinweise auf die lang anhaltende Produktion und Verwendung der Ophikleide gibt Christian Ahrens: Die Ophikleide – ein fast vergessenes Musikinstrument, in: *Das Musikinstrument* 35/7 (1986), S. 63–65, hier S. 64.

39 »Eine äußerst kostbare Erfindung hinsichtlich des Klangs [...], so dass die ›ophicléide à bec‹ sehr wahrscheinlich in einigen Jahren in allgemeinen Gebrauch kommen wird.« Hector Berlioz: *De l'instrumentation*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 9/11 (13. März 1842), S. 99–100; siehe auch Robert S. Howe: The Invention and Early Development of the Saxophone, 1840–55, in: *Journal of the American Musical Instruments Society* 29 (2003), S. 97–180, hier S. 108, Anm. 27).



Alle auf dieser Doppelseite abgebildeten Instrumente sind im Besitz des Historischen Museums Basel und wurden von P. Portner fotografiert.

ABBILDUNG 5 links: Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub> mit 11 Klappen der Firma Gautrot aîné, Paris um 1889. Inv. 1980.2724. ABBILDUNG 6 Mitte: Bombardon beziehungsweise Basstuba von Ignaz Lorenz, Linz um 1845. Inv. 1980.2621. ABBILDUNG 7 rechts: Klappenhorn von J. Greenhill, London um 1825. Inv. 1980.2570.



ABBILDUNG 8 links: Ophimonocléide von Jean Baptiste Coeffet, Chaumont-en-Vexin oder Gisors, 2. Viertel 19. Jahrhundert. Inv. 1980.2610. ABBILDUNG 9 rechts: Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub> mit 9 Klappen von Fessard, Chartres, Mitte 19. Jahrhundert. Inv. 1980.2221.



**ABBILDUNG 10** oben links: Bass-Ophikleide in C mit 10 Klappen der Firma Key, Rudall, Rose & Carte, London 1857/58. Inv. 1980.2068. **ABBILDUNG 11** oben rechts: Bass-Ophikleide in C mit 11 Klappen von Henry Smith, Wolverhampton vor 1884. Inv. 1980.2762. **ABBILDUNG 12** unten links: Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub> mit 11 Klappen von A. L. Stegmann, Magdeburg, 3. Viertel 19. Jahrhundert. Inv. 1980.2018. **ABBILDUNG 13** unten rechts: Bass-Ophikleide in C mit 10 Klappen von Andreas Barth, München, 2. Drittel 19. Jahrhundert. Inv. 1980.2011.



## Anhang Ophikleiden im Historischen Museum Basel

Wenn nicht anders angegeben, gehören die Instrumente zur Sammlung Bernoulli. Bis auf eine Ausnahme wird immer die Gesamtlänge angegeben und der Durchmesser am Stürzenrand.

### Alt-Ophikleide in Es (9 Klappen)

Salf, Toulon, Mitte 19. Jahrhundert  
mit Mundstück  
L. 2100 mm; H. 900 mm; Dm. 192 mm  
Inv. 1980.2030.

### Alt-Ophikleide in Es (9 Klappen)

Giuseppe Agliati, Mailand/Turin, 1. Hälfte  
19. Jahrhundert  
L. 2110 mm; H. 910 mm; Dm. 206 mm; 1,95 kg  
Inv. 1980.2186.

### Alt-Ophikleide in Es (9 Klappen)

(Friedrich) Wilhelm Schuster (1798–1873),  
Karlsruhe, Mitte 19. Jahrhundert  
mit Mundstück (nicht original)  
L. 2049 mm (Rohr); Dm. 253 mm  
Inv. 1956.576. Sammlung Lobeck – Vgl.  
Bombardon Inv. 1980.2749.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen)

Jean Baptiste Tabard (1779–1845), Lyon,  
um 1840  
mit Mundstück  
L. 2912 mm; H. 1180 mm; Dm. 218 mm; 2,75 kg  
Inv. 1900.304. Kauf – Vgl. auch Inv. 1980.2852.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen)

Jean Baptiste Gambaro (aîné oder jeune), Paris,  
1. Hälfte 19. Jahrhundert  
L. 2680 mm; H. 1110 mm; Dm. 203 mm; 2,45 kg  
Inv. 1980.2037.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen)

Kretzschmann, Straßburg, 19. Jahrhundert  
mit Mundstück  
L. 2820 mm; H. 1126 mm; Dm. 220 mm  
Inv. 1980.2006. – Vgl. auch Inv. 1980.2094.

### Bass-Ophikleide in C (9 Klappen)

Kretzschmann, Straßburg, 19. Jahrhundert  
L. 2520 mm; H. 1045 mm; Dm. 234 mm  
Inv. 1980.2094. – Vgl. auch Inv. 1980.2006.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen)

Firma Hirsbrunner, Sumiswald, 2. Viertel  
19. Jahrhundert  
mit Mundstück (nicht original)  
L. 2690 mm; H. 1175 mm; Dm. 203 mm  
Inv. 1980.2281.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen)

Kelhermann Facteur, Paris, 2. Viertel 19. Jahrhundert  
L. 2690 mm; H. 1020 mm; Dm. 215 mm; 2,6 kg  
Inv. 1980.2516. – Vgl. auch Inv. 1980.2657.

### Bass-Ophikleide in C (9 Klappen)

Jean Baptiste Tabard (1779–1845), Lyon, Mitte  
19. Jahrhundert  
L. 2500 mm; H. 1085 mm; Dm. 225 mm; 2,9 kg  
Inv. 1980.2852. Nicht zur Sammlung Bernoulli  
gehörend – Vgl. auch Inv. 1900.304.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen) – Abbildung 9 auf Seite 226

Fessard, Chartres, Mitte 19. Jahrhundert  
L. 2756 mm; H. 1131 mm; Dm. 208 mm; 2,7 kg  
Inv. 1980.2221.

### Bass-Ophikleide in C (9 Klappen)

Louis Muller (?–1867), Lyon, Mitte 19. Jahrhundert  
L. 2560 mm; H. 1021 mm; Dm. 224 mm; 2,55 kg  
Inv. 1980.2491.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (10 Klappen)

Kelhermann Facteur, Paris, Mitte 19. Jahrhundert  
L. 2760 mm; H. 1090 mm; Dm. 215 mm  
Inv. 1980.2657. – Vgl. auch Inv. 1980.2516.

### Bass-Ophikleide in C (9 Klappen)

Georges, Besançon, Mitte 19. Jahrhundert (oder  
Händler?)  
L. 2570 mm; H. 1090 mm; Dm. 216 mm  
Inv. 1980.2628.

### Bass-Ophikleide in B $\flat$ (9 Klappen)

Firma Ch. Roth, Straßburg, 2. Hälfte 19. Jahrhundert  
L. 2775 mm; H. 1125 mm; Dm. 204 mm; 2,65 kg  
Inv. 1980.2038.



**Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub>** (10 Klappen)

Goudot jeune, Paris, 2. Hälfte 19. Jahrhundert  
mit Mundstück

L. 2810 mm; H. 1103 mm; Dm. 211 mm

Inv. 1980.2231.

**Bass-Ophikleide in C** (10 Klappen) – Abbildung 10 auf Seite 227

Firma Key, Rudall, Rose & Carte, London, 1857/58  
mit Mundstück

L. 2465 mm; H. 1018 mm; Dm. 206 mm; 2,65 kg

Inv. 1980.2068.

**Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub>** (11 Klappen)

Firma E. Henri & J. Martin, Paris, um 1863

L. 2725 mm; H. 1070 mm; Dm. 230 mm

Inv. 1980.2572.

**Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub>** (12 Klappen)

Firma F. Besson (1820–1874), Paris, um 1866

L. 2752 mm; H. 1110 mm; Dm. 225 mm; 2,82 kg

Inv. 1980.2522.

**Bass-Ophikleide in C** (10 Klappen) – Abbildung 13 auf Seite 227

Andreas Barth (um 1797–1868), München,  
2. Drittel 19. Jahrhundert

L. 2523 mm; H. 1088 mm; Dm. 290 mm; 3,55 kg

Inv. 1980.2011.

**Bass-Ophikleide in C** (11 Klappen) – Abbildung 11 auf Seite 227

Henry Smith, Wolverhampton, vor 1884

L. 2440 mm; H. 1066 mm; Dm. 198 mm; 2,74 kg

Inv. 1980.2762.

**Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub>** (11 Klappen) – Abbildung 5 auf Seite 226

Firma Gautrot aîné, Paris um 1889

»Modèle G«

L. 2844 mm; H. 1130 mm; Dm. 219 mm; 3,25 kg

Inv. 1980.2724.

**Bass-Ophikleide in B<sub>1</sub>** (11 Klappen) – Abbildung 12 auf Seite 227

A. L. Stegmann, Magdeburg, 3. Viertel 19. Jahrhundert

L. 2600 mm; H. 1050 mm; Dm. 217 mm; 3,15 kg

Inv. 1980.2018.

**Bombardon (Basstuba) in F** – Abbildung 6 auf Seite 226

Ignaz Lorenz, Linz, um 1845

3 Doppelrohrschubventile mit Trommeldruckwerk

L. 3495 mm; H. 1090 mm; Dm. 294 mm; 3,4 kg

Inv. 1980.2621.

**Bombardon (Ventilbasshorn) in F**

(Friedrich) Wilhelm Schuster (1798–1873), Karlsruhe, zwischen 1833 und 1838

3 Drehventile

L. 3550 mm; H. 1083 mm; Dm. 261 mm; 2,55 kg

Inv. 1980.2749. – Vgl. auch Inv. 1956.576.

Der Stolz englischer Trompeter des ausgehenden 18. Jahrhunderts scheint durch einige Bemerkungen des Musikkritikers Charles Burney (1726–1814) erheblich verletzt worden zu sein. Dieser Umstand beeinflusste die weitere Entwicklung der Trompete in England unmittelbar und nachhaltig. Burney kritisierte nämlich zunächst in einem Bericht über die Aufführung von Georg Friedrich Händels Arie *The Trumpet shall Sound* durch den bekannten Trompeter James Sargant († 1798) in Westminster Abbey im Jahre 1784 und später in seinem 1789 veröffentlichten Buch *A General History of Music* die schlechte Intonation des elften und dreizehnten Partialtons, dem Naturton zwischen f" und fis" und dem zu tiefen a". Burney scheint sich der Härte seiner Kritik offenbar bewusst gewesen zu sein und gab daher in einer Fußnote einen versöhnlichen Lösungsvorschlag zu bedenken: »(a) ... It is very much to be wished that this animating and brilliant instrument [the trumpet] could have its defects removed by some ingenious mechanical contrivance, as those of the German flute by keys.«<sup>2</sup> Burney musste auf eine solche geniale mechanische Erfindung nicht lange warten, den angegriffenen Trompetern wurden sogar zwei verschiedene Lösungsversuche von ihren zeitgenössischen Instrumentenmachern präsentiert: die Zugtrompete und eine Trompete mit Tonlöchern.

Die älteste erhaltene englische Zugtrompete wurde ursprünglich von George Henry Rodenbostel in London als Naturtrompete gebaut, aber vielleicht schon bald nach 1785 von Richard Woodham mit einem Zug mit doppelter Uhrwerksfeder versehen. Dieses Instrument befindet sich heute in den USA im National Music Museum, The University of South Dakota, in Vermillion und ist Bestand der Utley Sammlung (NMM 13505).<sup>3</sup> Die Hinzufügung eines Zuges zur Naturtrompete diente zunächst primär der Korrektur der

- 1 Ich danke J. H. L. B. Carter (The Royal Military School of Music, Kneller Hall, London) und Harriet Hughes (Royal Pavilion & Museums, Brighton & Hove) für den Zugang zu Instrumenten in den jeweiligen Sammlungen sowie Maria Boxall für die Anfertigung der Notenbeispiele.
- 2 Charles Burney: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London 1789, Nachdruck New York 1935, Bd. 2, S. 801; ders.: *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and The Pantheon*, May 26<sup>th</sup>, 27<sup>th</sup>, 29<sup>th</sup>; and June the 3<sup>rd</sup>, and 5<sup>th</sup>, 1784, in *Commemoration of Handel*, London 1785, Nachdruck New York 1979, S. 87.
- 3 Peter Barton: *The Woodham-Rodenbostel Slide Trumpet and others, employing the »Clock-Spring« Mechanism*, in: *Galpin Society Journal* 42 (August 1989), S. 112–120; Sabine K. Klaus: *A Fresh Look at »Some Ingenious Mechanical Contrivance.« The Rodenbostel/Woodham Slide Trumpet*, in: *Historic Brass Society Journal* 20 (2008), S. 37–67. Im Folgenden sind sämtliche Inventarnummern der Sammlungen des National Music Museums, The University of South Dakota, Vermillion, mit NMM abgekürzt.

oben genannten unsauberen Töne der Naturtonreihe, weniger der Erweiterung des Tonvorrats, da der Zug die Stimmung lediglich um einen Halbton vertiefte. Diese Art der Zugtrompete blieb in England das ganze 19. Jahrhundert über tonangebend.

Daneben gab es aber noch eine zweite Lösung, die William Shaw im Jahre 1787 realisierte, indem er eine Naturtrompete mit Transponierlöchern versah. Das einzige erhaltene Instrument dieser Art war interessanterweise ursprünglich im Besitz von King George III., dem hanoveranischen König von England, der allgemein an der Entwicklung und Verbesserung von Musikinstrumenten interessiert war und dem beispielsweise die horizontale Spielweise des Serpents zugeschrieben wird. Shaws Trompete befindet sich noch heute im Besitz der englischen Königin, Queen Elizabeth II., und wird im Museum of London verwahrt (Nr. 72313/61.20). Das Instrument entspricht in Stil und Ausstattung den Staats-Silbertrompeten, die im Tower of London zusammen mit den Kronjuwelen ausgestellt sind.<sup>4</sup> Shaws Trompete ist in Es gestimmt und hat zusätzliche Aufsteckbögen für D, C und B'. Sie ist mit vier Löchern im Durchmesser von 4 mm ausgestattet, drei davon sind mit drehbaren Hülsen verdeckt, das vierte ist mit einer geschlossenen Klappe versehen, da dieses Loch von den Fingern der rechten Hand des Spielers nicht erreicht werden kann. Das Anbringen dieser Klappe könnte unmittelbar von Burneys Fussnote inspiriert worden sein. Eric Halfpenny, der diese Trompete 1960 erstmals unter dem Begriff »Harmonic Trumpet« beschrieb, zeigte, dass jedes Loch für eine der vier Trompeten-Stimmungen bestimmt ist und beim Öffnen um eine Quinte nach oben transponiert.<sup>5</sup> Dadurch kann der dreizehnte Oberton, das von Burney kritisierte zu tiefe a" durch den neunten Partialton der Naturtonreihe in der Oberquinte ersetzt werden. Außerdem entsteht ein zusätzlicher diatonischer Ganztonschritt in der eingestrichenen Oktave, das d'.

Weder die englische Zugtrompete, noch diese Tonloch-/Klappentrompete waren primär im Hinblick auf eine Erweiterung des Tonvorrats entstanden, stattdessen waren beide Instrumententypen vermutlich eine unmittelbare Reaktion auf Burneys Kritik der mangelhaften Intonation der Trompete. Die Tatsache, dass bei Behebung dieses Übels zusätzliche Töne entstanden, war zunächst einmal zweitrangig.

Crispian Steele-Perkins formulierte in seinem Buch *Trumpet* eine sehr interessante These, nämlich dass Joseph Haydn die damals brandneue Tonloch-/Klappentrompete von William Shaw bei seinen Londoner Reisen zwischen 1791 und 1795 persönlich

4 Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and Other High Brass*, Bd. 1: Instruments of the Single Harmonic Series, Vermillion 2012, S. 158 und Bd. 2: Ways to Expand the Harmonic Series, Vermillion 2013, S. 161f.

5 Eric Halfpenny: William Shaw's »Harmonic Trumpet« in: *Galpin Society Journal* 13 (Juli 1960), S. 7–13.

kennengelernt haben könnte.<sup>6</sup> Haydns *Biograph* Georg August Griesinger berichtet ausführlich von Begegnungen zwischen dem König und dem Komponisten, und es wäre durchaus denkbar, dass während einer solchen Begegnungen die Tonloch-/Klappentrompete Georgs III. zur Sprache kam, obwohl dies nicht belegt ist.<sup>7</sup> Nimmt man ferner an, dass eine solche Begegnung mit der Shaw-Trompete tatsächlich stattfand, so wäre es nur folgerichtig, dass sich Haydn, nach Wien zurückgekehrt, mit dem Trompeter Anton Weidinger (1766–1852) über seine interessante Trompeten-Entdeckung in England austauschte und ihn zur Erfindung der in Österreich verbreiteten Klappentrompete inspirierte.

Obwohl das Hinzufügen eines korrektiven Zuges und das Anbringen von Tonlöchern zur Intonationsverbesserung zunächst wohl gleichwertig waren, wendete sich das Blatt in England bald zugunsten der Zugtrompete. Dies ist hauptsächlich auf den Einfluss der beiden Trompeter Thomas Harper Senior (1786–1853) und seinem gleichnamigen Sohn Thomas Harper Junior (1816–1898) zurückzuführen, die zu erbitterten Verfechtern der Zugtrompete wurden. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Harper Senior in seiner Trompetenschule von 1835 nur beiläufig und mit Geringschätzung von der Klappentrompete spricht.<sup>8</sup>

Unterdessen geriet die Idee, mit Hilfe von Tonlöchern die Luftsäule wie bei Holzblasinstrumenten zu verkürzen, auch in England nicht in Vergessenheit. Am 10. Mai 1810 patentierte bekanntlich Joseph Haliday (ca. 1772–1827) in London das Klappenflügelhorn.<sup>9</sup> Das Klappenflügelhorn war lediglich ein 4-Fuß-Instrument, bis zu einer Oktave höher als die Trompete, und benötigte daher eine Erweiterung der Naturtonreihe bereits in der zweiten Oktave, um musikalisch überhaupt nutzbar zu sein. Der konische Mensurverlauf widersprach der Einfügung eines Zuges; Klappen waren daher die ideale Lösung zur Erweiterung des Tonvorrats. Die edle Zugtrompete, die den Klang der Naturtrompete zu erhalten vermochte, und das neue Klappenflügelhorn mit seinem weichen Klang, der auf den konischen Mensurverlauf mit den großen Klappenlöchern zurückzuführen war, deckten eigentlich den Bedarf an Melodieinstrumenten der Polsterzungenfamilie in England.

6 Crispian Steele-Perkins: *Trumpet*, London 2001, S. 43 und 45.

7 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, hg. von Franz Grasberger, Wien 1954, S. 29 f.; siehe auch Joseph Haydn. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von Dénes Bartha, Kassel 1965, S. 552 f.

8 Thomas Harper: *Instructions for the Trumpet*, London 1835, S. 13.

9 *Patents for Inventions. Abridgements or Specifications Relating to Musical Instruments*, London 1871, Nachdruck London 1984, S. 61. Zu neuesten Forschungen über die vorausgehende Frühgeschichte des Klappenflügelhorns siehe David Lasocki: *New Light on the Early History of the Keyed Bugle, Part I: The Astor Advertisement and Collins v. Green*, in: *Historic Brass Society Journal* 21 (2009), S. 11–50.

Dennoch gab man auch auf der britischen Insel den Gedanken, Trompeten mit Klappen zu versehen, nicht ganz auf. Kaum mehr als ein halbes Dutzend englische Klappentrompeten sind aus den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erhalten. Roland Callmar, der bisher die umfangreichste Liste erhaltener Klappentrompeten sämtlicher Schulen zusammengetragen hat, führt sechs signierte englische Instrumente auf,<sup>10</sup> und dieser Liste kann hier nur eine weitere Klappentrompete aus England hinzugefügt werden, nämlich ein Instrument von James Cowlan (NMM 7103), das zwischen 1822 und 1834 in Liverpool entstand.

**Die zweiwindige Klappentrompete ohne Stimmzug** Gegenüber dem standardisierten österreichischen Typus ist bei englischen Klappentrompeten eine größere Formenvielfalt festzustellen. Die einfachste Form ist von der kurzen zweiwindigen Militärtrompete abgeleitet. Eines der wenigen erhaltenen Beispiele dieses Typs ist die Klappentrompete von Joseph Greenhill (NMM 7161, Abbildung 2 und 5). Wie die doppelt gewundene Militärtrompete von William Sandbach (NMM 7164, Abbildung 1) ist dieses Instrument zweiwindig und besitzt keine Vorrichtung zur Korrektur der Stimmung. Es ist möglich, dass ursprünglich Setzstücke am Mundrohrbeginn zur Tonhöhenveränderung vorhanden waren, die aber nicht erhalten sind. Im derzeitigen Zustand könnten derartige Setzstücke oder Aufsteckbögen zur Stimmungsänderung auch nicht mehr eingefügt werden, da der Innendurchmesser des Mundrohrs nachträglich durch einen Messingring verengt wurde.

Greenhills Klappentrompete wurde zwischen 1829 und 1843 hergestellt, da er in diesem Zeitraum an der Adresse »18 Little Britain«, die in der Signatur angegeben ist, wohnte (Abbildung 3).<sup>11</sup> Obwohl es sich bei diesem Instrument eindeutig um eine Trompete in 6-Fuß F mit überwiegend zylindrischer Mensur handelt, sind doch auch deutliche Merkmale des Klappenflügelhornes übernommen worden. Das auffälligste ist die offene erste Klappe, die bei Schließen den Leitton *e* für die Obertonreihe der F-Trompete zur Verfügung stellt. Zwei weitere, jedoch geschlossene Klappen erhöhen die Naturtonreihe um einen Halbton und einen Ganzton (Abbildung 4). Die Trompete von Greenhill ist daher erst von der dritten Oktave aufwärts chromatisch, während in der zweiten Oktave die Töne *es*, *e*, *f* und *b* fehlen; sie ähnelt in dieser Hinsicht den frühen englischen Zugtrompeten, deren Zug maximal eine Halbtonvertiefung erlaubte. Wie die österreichischen Modelle wird auch Greenhills Klappentrompete nur mit der rechten Hand

<sup>10</sup> Roland Callmar: *Die chromatisierte Trompete. Die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete 1750–1850*, Basel 2003.

<sup>11</sup> John Webb: *Four Keyed Bugles by Greenhill*, in: *International Trumpet Guild Journal* 10 (1986), Nr. 3, S. 14.



ABBILDUNG 4 unten: Der Tonvorrat der Klappentrompete von Greenhill ist erst ab der dritten Oktave vollständig chromatisch. In diesem Diagramm ist die Naturtonreihe in C wiedergegeben (klingend F, schwarz), sowie die Töne, die mit der offenen Leittonklappe (erste Klappe, grün), mit der geschlossenen Halbtonklappe (zweite Klappe, rot) und mit der Ganztonklappe (dritte Klappe, blau) erzeugt werden.



Abbildung 1–3 und 5–6: National Music Museum, The University of South Dakota, Vermillion (Fotos: Mark Olencki); Abbildung 4: Maria Boxall



gespielt, nicht mit beiden Händen wie das Klappenflügelhorn, aber in vertikaler, nicht in horizontaler Haltung (Abbildung 6).

**Die Klappentrompete mit Stimmzug** Der zweite Typ der englischen Klappentrompete ist durch einen Stimmzug charakterisiert und stellt eine unmittelbare Übernahme des kurzen Modells der englischen Zugtrompete dar. Der scheinbar früheste Repräsentant ist eine Trompete von William Sandbach in der Royal Military School of Music (Kneller Hall) in London (Abbildung 7). Bisher wurde dieses Instrument mit dem Datum 1812 in Verbindung gebracht und ist so auch bei Callmar zitiert.<sup>12</sup> Allerdings ist Sandbachs Trompete nicht datiert, sondern nur mit folgender Inschrift an der Stürze gekennzeichnet: W. SANDBACH / 40 PERCY<sup>ST</sup> / RATHBONE PLACE / LONDON (Abbildung 8). Diese Signatur weist darauf hin, dass das Instrument zwischen 1809 und 1831 entstanden ist, dem Zeitraum während dessen Sandbach an dieser Adresse nachweisbar ist; eine genauere Datierung ist leider nicht möglich.<sup>13</sup>

Auch bei Sandbachs Trompete, die ebenfalls in 6-Fuß F steht, ist die unterste Klappe zur Leittonvertiefung offen, während zwei weitere Klappen geschlossen sind. Allerdings ist hier für die offene Klappe eine Feststellschraube vorhanden, wie sie bei englischen Klappenflügelhörnern üblich ist (Abbildung 9). Diese Schraube erlaubt es, die offene Klappe fest zu schließen und das Instrument nach E umzustimmen, die Tonart des Trompetenkonzertes von Johann Nepomuk Hummel (1767–1852). Sandbachs Klappentrompete wird im Gegensatz zu Greenhills Instrument mit beiden Händen gespielt und besitzt hierfür Fingerstützen für die rechte und die linke Hand.

Im Unterschied zu Greenhills Instrument hat diese Trompete einen Stimmzug an der ersten Windung. Dieser Stimmzug, der wie bei der englischen Zugtrompete einen Innen- und einen Außenzug besitzt und sich am Hinterbogen befindet, kann jetzt nicht in seiner ganzen Länge ausgezogen werden, da er sonst mit dem Mundstück kollidiert. Es ist daher wahrscheinlich, dass ursprünglich zusätzliche Aufsteckbögen vorhanden waren, die das Mundrohr verlängerten. Ein solcher Aufsteckbogen für 8-Fuß C ist bei einer gleichartig konstruierten Klappentrompete in 6-Fuß F von James Cowlan (NMM 7103) noch vorhanden (Abbildung 10–12). Diese Trompete, die laut Adresse in der Signatur zwischen 1822 und 1834 in Liverpool entstand (Abbildung 13), hat jedoch keine offene Leittonklappe, sondern besitzt drei geschlossene Klappen für Halbton, Ganzton und kleine Terz. Der Tonvorrat weicht daher etwas von den bisher beschriebenen Trompeten ab. Er ist jedoch ebenfalls nicht vollständig chromatisch; in der kleinen Oktave

<sup>12</sup> Callmar: Die chromatisierte Trompete, S. 79.

<sup>13</sup> William Waterhouse: *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 344.

ABBILDUNG 7 UND 8 Klappentrompete von William Sandbach, London, zwischen 1809 und 1831 (Kneller Hall, KH 151). Die Verteilung der Klappen ist hier so angelegt, dass beide Hände zum Spiel notwendig sind. ABBILDUNG 9 Offene Leittonklappe der Trompete von Sandbach. Die Feststellschraube ermöglicht eine Umstimmung des Instruments von 6-Fuß F nach E. Mit freundlicher Genehmigung, Royal Military Academy, Kneller Hall, London (Fotos: Sabine K. Klaus)



ABBILDUNG 17 UND 18 Doppelwindige Zugtrompete des kurzen Modells von Charles Pace, London zwischen 1828 und 1849 (NMM 7305). Dieser Instrumententyp wurde als eine mögliche Interpretation des »Regent's Bugle« betrachtet. ABBILDUNG 19–21 unten: Dieses Instrument von Richard Curtis, zwischen 1830 und 1838 in Glasgow hergestellt, könnte der in zeitgenössischen Quellen beschriebene »Regent's Bugle« sein (Royal Pavilion & Museums, Brighton & Hove, MS 100470, Spencer Collection 5773/37). ABBILDUNG 22 unten rechts: Die jeweilige Stimmung des Instruments kann durch eine Skala mit eingravierten Tonbuchstaben von F bis C, die sich neben dem Mundrohrzug befindet, genau eingestellt werden. Die entsprechende Rohrlänge wird nur erreicht, wenn auch der Hauptzug jeweils so weit wie möglich ausgezogen wird.

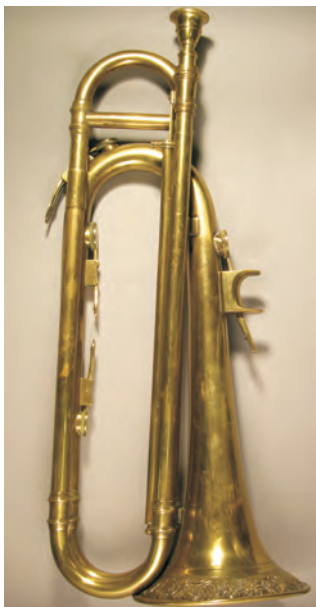
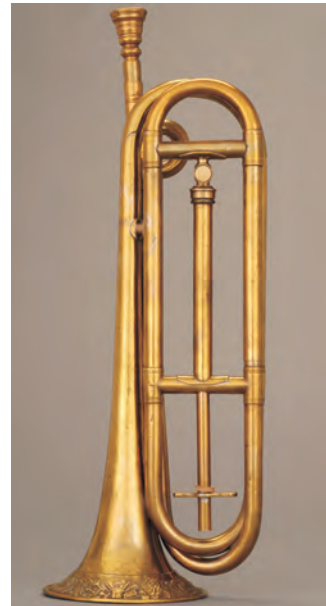


Abbildung 17–18: National Music Museum, The University of South Dakota, Vermillion (Fotos: Mark Olencki); Abbildung 19–22: Mit freundlicher Genehmigung, Royal Pavilion & Museums, Brighton & Hove (Fotos: Sabine K. Klaus)



ABBILDUNG 10–12 Ansichten der Klappentrompete von James Cowlan, Liverpool, zwischen 1822 und 1834 (NMM 7103). ABBILDUNG 13 Die Adresse in der Signatur ermöglicht eine Datierung des Instruments zwischen 1822 und 1834. ABBILDUNG 14 Der Tonvorrat ist ebenfalls nicht vollständig chromatisch. In diesem Diagramm ist die Naturtonreihe in C wiedergegeben (klingend F, schwarz), sowie die Töne, die mit Hilfe der Halbtonklappe (erste Klappe, rot), der Ganztonklappe (zweite Klappe, blau) und der Anderthalbtonklappe (dritte Klappe, grün) gespielt werden. ABBILDUNG 15 UND 16 Ein vermutlich originales Mundstück mit relativ tiefem Kessel und scharfer Kante zwischen Kessel und Bohrung ist mit der Klappentrompete von Cowlan erhalten. Abbildung 10–13 und 15–16: National Music Museum, The University of South Dakota, Vermillion (Fotos: Mark Olencki); Abbildung 14: Maria Boxall





fehlen *e* und *f* sowie *h* und in der eingestrichenen Oktave fehlt ein sauberes *h'* (Abbildung 14). Es ist bemerkenswert, dass Cowlan zunächst in Dublin tätig war, dem Geburtsort des Klappenflügelhornes, bevor er 1822 nach Liverpool übersiedelte.<sup>14</sup> Allerdings ist eine persönliche Verbindung mit Joseph Haliday, einem der Erfinder des Klappenflügelhorns, bisher nicht nachweisbar.

Das Mundstück, das mit dieser Trompete überliefert ist, könnte original sein (Abbildung 15 und 16). Es hat einen ziemlich großen Kessel mit einem Innendurchmesser von 16,3 mm und einer Kesseltiefe von circa 18 mm, der Durchmesser der Bohrung beträgt 3,9 mm. Der Übergang zwischen Kessel und Bohrung ist als Kante gestaltet – wie bei einer Barocktrompete – und der Mundstückrand ist versilbert.

**Der sogenannte »Regent's Bugle«** Der sogenannte »Regent's Bugle« gehört ebenfalls zu unserem Thema. Eine erste Beschreibung erschien 1815 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* unter einer längeren, teilweise recht vagen Darstellung »Über die neuerlichen Verbesserungen der Trompete, und der ihr ähnlichen Blasinstrumente«, verfasst von einem »Correspondenten in London«. Dort heißt es, der »Regent's Bugle« sei

»ein Jagdhorn [...], welches durch einen Auszug nach unten um eine Quarte tiefer gemacht werden kann. Hierdurch erhält dasselbe nicht bloß alle diatonischen und chromatischen Tonstufen von seiner Grundnote aufwärts, sondern auch eine diatonische und chromatische Quarte tiefer, als seine Grundnote, und folglich zwey ganz vollständige Oktaven.«<sup>15</sup>

Laut dem Bericht der AMZ soll der Trompeter Johann Georg Schmidt, der in der Privatkapelle des Prinzregenten Georg IV. in London tätig war, dieses Instrument erfunden und nach seinem Dienstherrn benannt haben. Aus dieser Beschreibung schloss Curt Sachs, dass es sich um ein »Zug-Flügelhorn« handelte, »dessen Töne um 1–5 Halbtöne vertieft werden konnten.«<sup>16</sup> Der englische Instrumentensammler Walter Blandford sowie der Instrumentenkundler Reginald Morley-Pegge schlossen sich dieser Ansicht weitgehend an und interpretierten den »Regent's Bugle« als Zugtrompete des kurzen Modells, wie es beispielsweise von Charles Pace überliefert ist (NMM 7305, Abbildung 17 und 18 auf Seite 236). Allerdings ist der Zug bei der Trompete von Pace so kurz, dass er lediglich eine Halbtonvertiefung bewirkt.

Obwohl der obengenannte Bericht der AMZ nur von einem Zug spricht, nahm François-Joseph Fétis dennoch an, dass der von Johann Georg Schmidt (geboren 1774 in

<sup>14</sup> Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 74.

<sup>15</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (20. September 1815), Sp. 633–638, hier Sp. 637.

<sup>16</sup> Curt Sachs: *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, Nachdruck Hildesheim 1979, S. 319.

Erfurt) erfundene »Regent's Bugle« Klappen zur Chromatisierung aufwies.<sup>17</sup> Aus all diesen Beobachtungen schloss Joseph Wheeler schließlich, dass es sich beim »Regent's Bugle« um ein Instrument mit Zug und mit Klappen gehandelt haben könnte, und glaubte, ein konkretes Beispiel in der Spencer Collection im Brighton Museum (jetzt Royal Pavilion & Museums, Brighton & Hove) entdeckt zu haben (Abbildung 19–21 auf Seite 236).<sup>18</sup>

Dieses von Richard Curtis in Glasgow gefertigte Instrument besitzt wie die Trompeten von Sandbach und Cowlan einen Stimmzug am hinteren Bogen der ersten Windung, ist also Teil des gerade beschriebenen Traditionsstranges. Allerdings geht die Funktion dieses Stimmzuges über das bisher Dargestellte hinaus. Es handelt sich nicht nur um eine Feinstimmeinrichtung, sondern um eine Umstimmvorrichtung, die die Funktion mehrerer Aufsteckbögen übernimmt. Die Ableitung dieses Stimmzugs sowie der Gesamtanlage des Instruments von der doppelwindigen englischen Zugtrompete des kurzen Modells ist offensichtlich.

Neben dem Stimmzug am Hinterbogen befindet sich ein zweiter Zug am Mundrohr und daneben eine Skala mit den eingravierten Tonbuchstaben C, Des, D, Es, E und F (Abbildung 22 auf Seite 236). Der Hauptstimmzug am Hinterbogen kann immer nur bis zu einem bestimmten Punkt herausgezogen werden, je nachdem wie weit das Mundrohr entsprechend der Skala verlängert wird. Diese Kombination von Mundrohr- und Hinterbogen-Zugverlängerung ist offenbar beabsichtigt, da das Mundrohr alleine keine ausreichende Rohrlängenerweiterung für die entsprechend eingravierten Stimmungen ergibt und der Hauptstimmzug nur bei Verlängerung des Mundrohres ausgezogen werden kann. Die einzelnen Rohrlängen konnten ursprünglich mit einer Feststellschraube fixiert werden, diese ist aber heute leider verloren. Es ist bemerkenswert, dass Richard Curtis Senior, der von 1798 bis 1814 in Edinburgh tätig war, bereits 1798 »sliding crooks for tuning« anbot,<sup>19</sup> was vielleicht auf eine ähnliche Einrichtung hindeutet.

Insgesamt fünf geschlossene Klappen ermöglichen eine Tonerhöhung von einem Halbton, einem Ganzton und einer kleinen Terz für sämtliche Stimmungen, wie Wheeler durch Anspielen des Instruments feststellte.<sup>20</sup> Die Interpretation des »Regent's Bugle« als Klappenflügelhorn oder Klappentrompete ist in der Literatur bisher nicht eindeutig gehandhabt worden. Ralph Dudgeon definiert das Instrument in der neuesten Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* von 2001 als »keyed bugle with

17 F. J. Fétis: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Bd. 8, Brüssel 1844, S. 109.

18 Joseph Wheeler: *New Light on the »Regent's Bugle«; with some notes on the Keyed-Bugle*, in: *Galpin Society Journal* 19 (1966), S. 65–70.

19 Waterhouse: *The New Langwill Index*, S. 77.

20 Wheeler: *New Light on the »Regent's Bugle«*, S. 66.

a slide«. <sup>21</sup> Der Name, der dem Instrument in zeitgenössischen Beschreibungen gegeben wurde, unterstützt diese Interpretation. Er bezieht sich einerseits auf das Bügelhorn und andererseits auf den Prinzregenten Georg IV. Auch die Beschreibungen in der AMZ und bei Fétis nehmen auf das Jagdhorn Bezug, nicht auf die Trompete.

Andererseits ist das Instrument in Brighton sowohl hinsichtlich der Stimmungen, 6-Fuß F bis 8-Fuß C – also bis zu eine ganze Oktave tiefer als das Klappenflügelhorn –, als auch hinsichtlich seiner zweiwindigen Anlage als Trompete zu definieren. Allerdings zeigt die Mensur bereits im Hauptstimmzug einen leicht konischen Verlauf, die jeweiligen Innenzüge erweitern sich von 11,5 auf 12 mm, auch der übrige Mensurverlauf ist leicht konisch und die Stürze vor der Endschweifung sehr weit. Der Rohrverlauf ist daher über die Hälfte der Gesamtlänge konisch. Ob das Instrument in Brighton der vermeintliche »Regent's Bugle« ist oder nur eine verbesserte Klappentrompete darstellt, die von Merkmalen des zeitgleichen Klappenflügelhorns beeinflusst ist, bleibt daher offen.

**Einige Maßvergleiche** Vergleicht man den Schallstückverlauf der englischen Klappentrompeten mit Klappenflügelhörnern einerseits und den österreichisch-böhmischen Klappentrompeten andererseits (Abbildung 23), so zeigt sich Folgendes: 1. Die englische Klappentrompete besitzt ein wesentlich engeres Schallstück als das Klappenflügelhorn. 2. Die Ausladung am Schallstückende ist bei den österreichischen Modellen tendenziell weiter als beim englischen Typ.

Vergleicht man die ersten drei Klappenlöcher der beiden Klappentrompeten-Typen, so zeigt sich, dass diese bei den englischen Instrumenten wesentlich größer sind als bei den österreichisch-böhmischen Modellen (Abbildung 24), ein Konzept, das dem Klappenflügelhorn entspricht.

Gute Tonqualität und korrekte Intonation setzen theoretisch voraus, dass ein Tonloch etwa dieselbe Größe besitzt wie der Rohrrinnendurchmesser an entsprechender Stelle. <sup>22</sup> Diese akustische Grundregel hängt vor allem damit zusammen, dass bei konischem Mensurverlauf der Konus lediglich verkürzt wird, wenn man eine Klappe öffnet, deren Durchmesser dem Rohrdurchmesser an entsprechender Stelle entspricht. Die Mensur bleibt daher unverändert konisch und die Harmonizität der Obertöne weitgehend erhalten. Bei zylindrischen Instrumenten mit kleinem Rohrdurchmesser und stark ausschweifendem Schallstück wird hingegen der Einfluss der Stürze auf die Intonation der Obertöne beeinträchtigt, wenn im engen zylindrischen Bereich ein Tonloch

21 Philip Bate und Ralph T. Dudgeon: Regent's bugle, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed., hg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 21, S. 92.

22 Murray Campbell, Clive Greated und Arnold Myers: *Musical Instruments. History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*, Oxford 2004, S. 154 f.



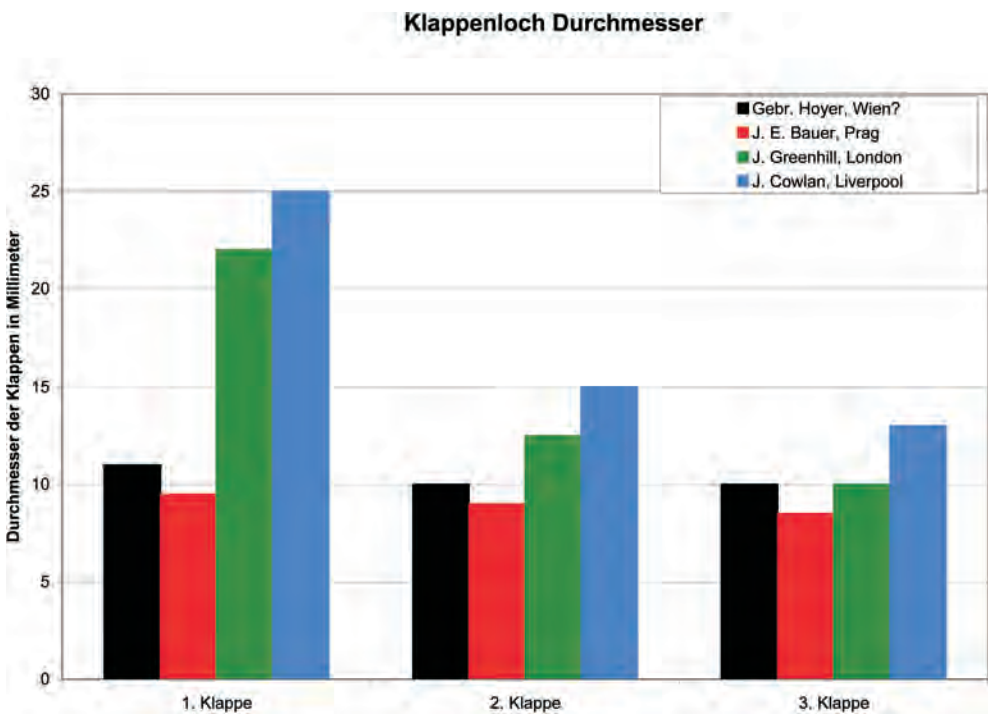
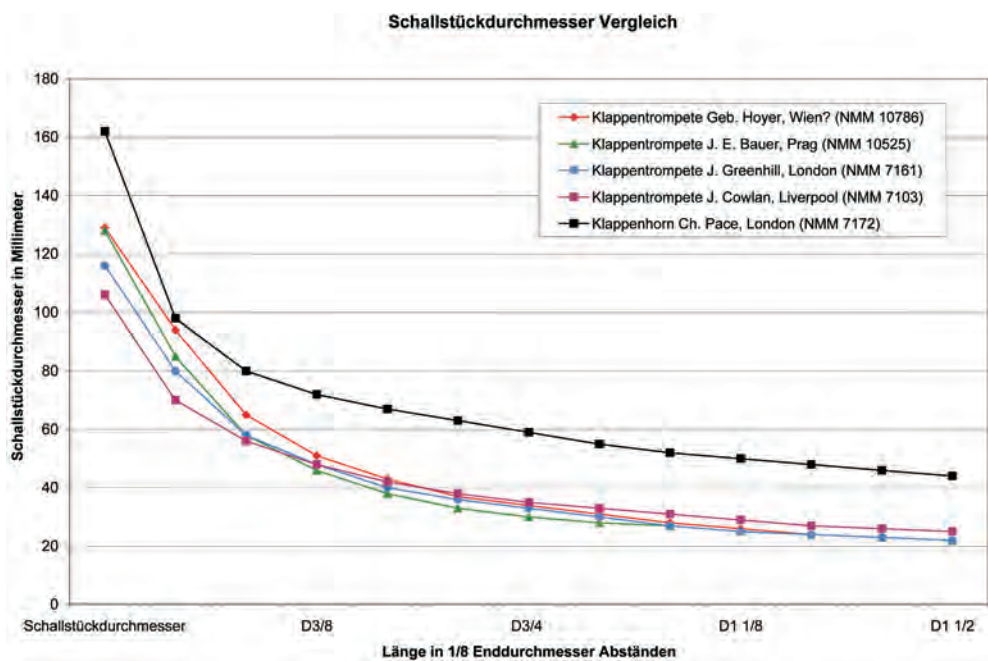


ABBILDUNG 23 oben: Vergleich von Schallstückverläufen zwischen einem englischen Klappenflügelhorn sowie englischen und österreichisch-böhmischen Klappentrompeten

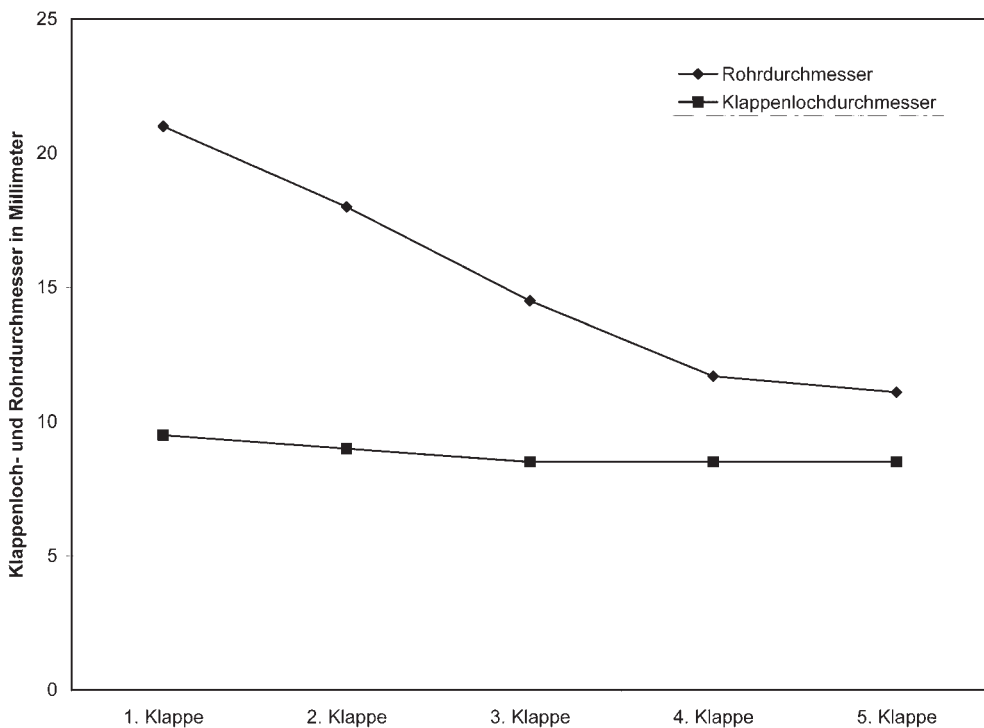
ABBILDUNG 24 unten: Vergleich von Tonlochgrößen der ersten drei Klappen in österreichisch-böhmischen und englischen Klappentrompeten

geöffnet wird.<sup>23</sup> Dadurch unterstützen sich die einzelnen Partialtöne untereinander weniger gut und der Ton klingt matter. Dies ist der Hauptgrund warum Klappenflügelhörner akustisch erfolgreicher waren als die Klappentrompete. Abbildung 25 zeigt, dass die englischen Klappentrompeten auch in dieser Hinsicht am Klappenflügelhorn orientiert sind. Beim ersten Klappenloch der Cowlan-Trompete ist das theoretische Ideal erreicht: es hat dieselbe Größe wie der Rohrdurchmesser an entsprechender Stelle.

**Zur musikalischen Verwendung und Bedeutung – Eine These zur Neueinschätzung** Wenn man die englischen Klappentrompeten daher in rein akustischem Licht betrachtet, sind sie – wie die Klappenflügelhörner – eigentlich besser konstruiert als die österreichisch-böhmischen Modelle. Der Grund für ihre geringere Verbreitung ist leicht zu beantworten: Sie konnten der übermächtigen Konkurrenz der zeitgleichen mechanischen Zugtrompete einerseits und des Klappenflügelhorns andererseits nicht standhalten. Es stellt

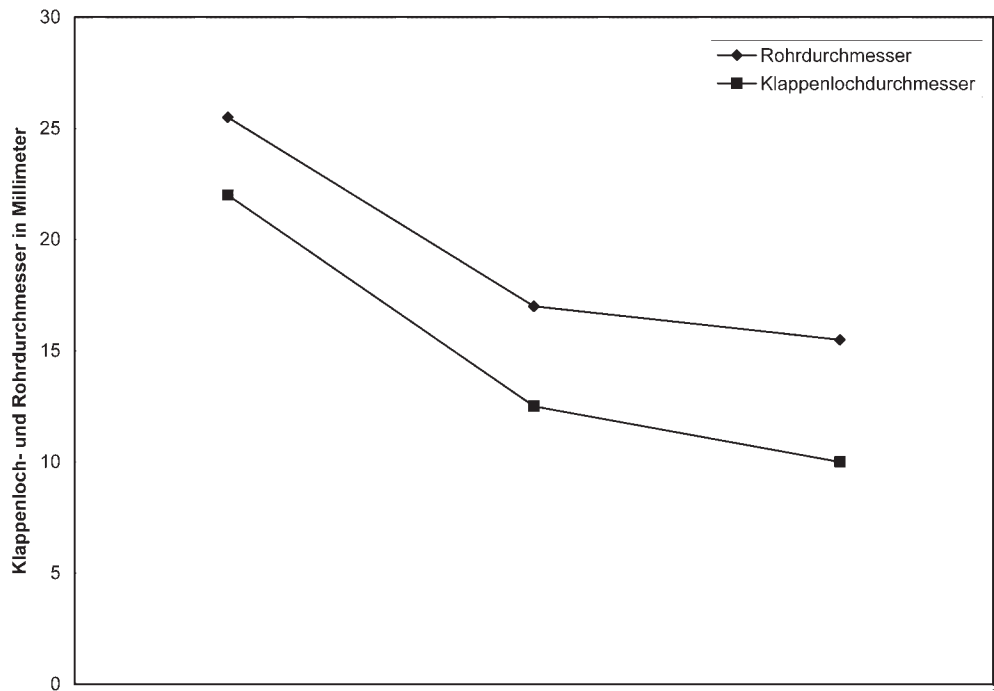
**ABBILDUNG 25** Ein Vergleich des Klappenloch-Durchmessers mit dem Rohrdurchmesser an entsprechender Stelle zeigt, dass die englischen Klappentrompeten dem theoretischen Ideal näher kommen als das österreichisch-böhmische Modell von Bauer.

**E. J. Bauer Trompete (NMM 10525)**

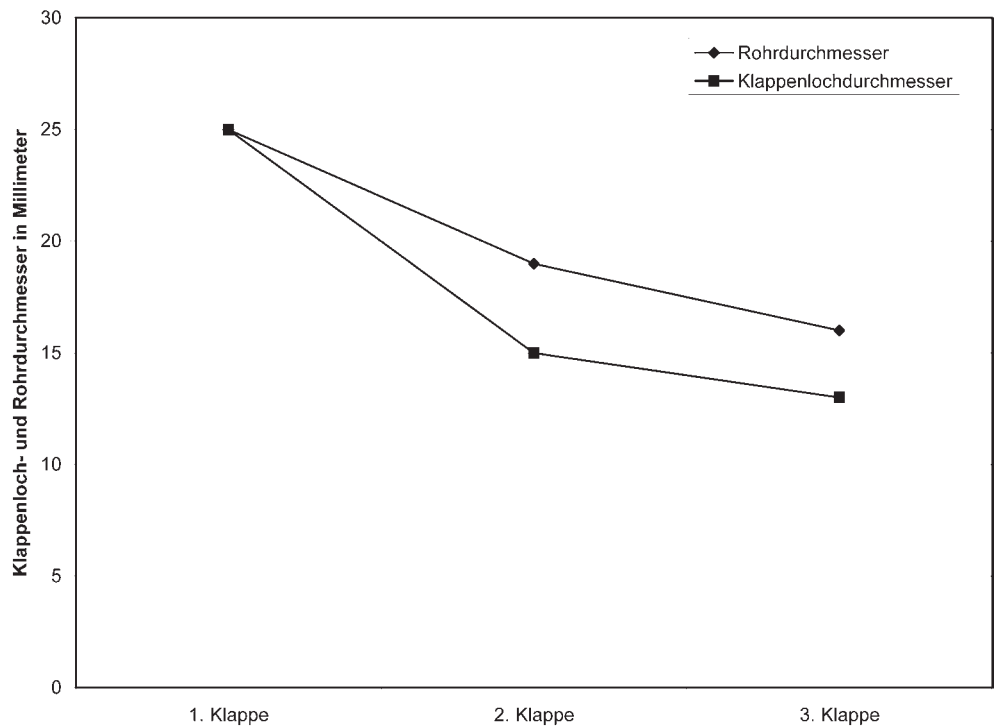


<sup>23</sup> Murray Campbell und Clive Greated: *The Musician's Guide to Acoustics*, Oxford 1998, S. 381.

J. Greenhill Trompete (NMM 7161)



J. Cowlan Trompete (NMM 7103)



sich jedoch die Frage, ob wir mit dieser Einschätzung der englischen Klappentrompete gerecht werden oder nicht.

Reine Dahlqvist stellte fest, dass zur Ausführung von Joseph Haydns Trompetenkonzert nur drei Klappen vonnöten sind, eine Halbtonklappe, eine Ganztonklappe und eine Klappe für eine kleine Terz.<sup>24</sup> Ferner wies er darauf hin, dass unterhalb des eingestrichenen c nur die Töne as und g vorkommen und schloss daraus: »Perhaps the lower pitches on Weidinger's instrument were of poor quality and difficult to play in tune.«<sup>25</sup> Auf der Grundlage der eben betrachteten dreiklappigen Trompeten kann diese Beobachtung dahingehend erweitert werden, dass die von Haydn vermiedenen tieferen Töne einfach nicht vorhanden gewesen sein könnten. Eine Trompete mit nur drei Klappen des späteren österreichischen Typs ist meines Wissens nicht erhalten. Lediglich ein Instrument von I. Bauer, Prag 1817, das möglicherweise aus einer Langtrompete umgebaut wurde, hatte ursprünglich wohl nur drei Klappen (Berliner Musikinstrumentenmuseum, Nr. 1063).<sup>26</sup> Die einzige geschlossene Gruppe dreiklappiger Trompeten sind die hier dargestellten Instrumente aus England. Wäre es daher nicht naheliegend, dieser englischen Klappentrompetenform zumindest in ihrer prinzipiellen Anlage ein höheres Alter zuzuschreiben?

Wenn man der Idee von Crispian Steele-Perkins zustimmt, dass Haydn Vorformen der Klappentrompete während seiner Londoner Reisen kennengelernt haben könnte, müsste man die erhaltenen englischen Instrumente dieser Art in einem neuem Licht betrachten. Sind diese etwa späte Zeugnisse einer Klappentrompetenform, die dem Originalinstrument des Haydnschen Trompetenkonzerts in gewissen technischen Einzelheiten – primär der dreiklappigen Anlage – näher standen als die erhaltenen österreichisch-böhmischen Modelle aus den 1820er- bis 1840er-Jahren? Diese Vermutung kann durch erhaltene datierte Instrumente nicht bestätigt werden. Allerdings ist die Bauform von Anton Weidingers Klappentrompete ebensowenig bekannt und kann auch nur sehr bedingt aus den späteren österreichisch-böhmischen Modellen erschlossen werden. Vielleicht wäre es an der Zeit, auch englische Klappentrompeten nachzubauen und darauf Haydns Trompetenkonzert zu spielen.

24 Reine Dahlqvist: *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*, Nashville/Tennessee 1975, S. 12.

25 Ebd., S. 11.

26 Dieter Krickeberg und Wolfgang Rauch: *Katalog der Blechblasinstrumente. Polsterzungeninstrumente*, Berlin 1976, S. 150–151. Dieses Instrument besitzt im derzeitigen Zustand vier Klappen.

Edward H. Tarr

»Der göttliche Hugo«, oder Hugo Türpe, ein zu  
Unrecht vergessener Kornettsolist des 19. Jahrhunderts

Das Jahr 2009 war nicht nur ein Händel-, Mendelssohn- und Spohrjahr, sondern auch ein Hugo-Jahr! Der Ausnahmekünstler Hugo Türpe (1859–1891), um den es in diesem Artikel geht, wurde vor 150 Jahren geboren. Leider existieren keine Tonaufnahmen von ihm, keine Schule, und nur eine seiner Kompositionen ist erhalten. Deshalb ist er, den man damals »den göttlichen Hugo« nannte, heute in Vergessenheit geraten. Glücklicherweise aber haben sich viele zum Teil recht detaillierte Rezensionen über sein Spiel erhalten, so dass wir in der Lage sind, zu erkennen, dass es sich bei ihm um einen erstklassigen, ja eigentlich einmaligen Solisten gehandelt haben muss.

**1. Die Suche nach dem Bernsteinzimmer** Dass wir heute eine erschöpfende Auskunft über das Wirken dieses vergessenen Solisten erhalten, hat mit einer 32-jährigen Suche zu tun, an der viele Leute beteiligt waren. Lassen Sie mich kurz darüber berichten, weil es eine perfekte Beschreibung darüber liefert, wie wissenschaftliche Arbeiten oft entstehen – eben nicht im stillen Kämmerlein, sondern durch die Hilfe Vieler, bei denen ich mich an dieser Stelle herzlich bedanke.

Vom Solisten Türpe hörte ich zunächst um 1976 von Reine Dahlqvist (Göteborg); auf sein Anraten nahm ich Türpe in mein Buch *Die Trompete* auf, das 1977 zum ersten Mal im Druck erschien.<sup>1</sup> 1979 erhielt ich einen begeisterten Brief des ehemaligen Berliner Philharmonikers und pensionierten Würzburger Trompetenprofessors Richard Stegmann (1889–1982), der das Buch gelesen hatte und dem der Name Türpes viel bedeutete, weil Stegmann bereits 1912 eine Komposition Türpes auf Umwegen von dessen Familie bekommen und zweimal aufgeführt hatte. Stegmann schrieb:

»Ganz besonders möchte ich mich für Ihr Werk: »Die Trompete« bedanken [...]. Dieses Buch hat mich besonders interessiert, denn es enthält doch Namen, die mir persönlich viel bedeuteten, so z. B. [...] Hugo Türpe, das gefeierteste »Piston-Idol« wurde mir von meinem Lehrmeister immer als leuchtendes Beispiel vor Augen gehalten. Als ich 1913 zur Berliner Philharmonie kam, waren noch einige Mitglieder darunter, die Türpe vom Bilsen-Orchester her noch kannten. Und Herr Meichelt, 1. Tromp. der Königl. Kapelle München, schilderte mir (1909–11) den tragischen Abgang Hugo Türpes von diesem Planeten. [...] Türpe schrieb noch eine Fantasie für Cornet (in A) »Appassionata«.[.] Durch Zufall kam ich in Besitz dieser Original-Noten, die, wie mein gesamtes Repertoire, in der Hochschule für

1 Edward H. Tarr: *Die Trompete*, Bern 1977. Die vierte, verbesserte Auflage erschien 2005 beim Schott-Verlag in Mainz, die dritte, stark verbesserte englische Ausgabe *The Trumpet* 2009 bei Hickman Music Productions in Chandler, Arizona.

**ABBILDUNG 1** Aquarell »Trompeter Türpe, Dirigent Bilse« von Emil Rumpf (Trompetenmuseum Bad Säckingen, Inv.-Nr. 1019-002)

Musik in Würzburg schlummern! Diese Fantasie habe ich – im Sommer (1912) – mit dem Tonhalle-Orch. Zürich 2× aufgeführt; einmal ein Tonhalle-Gartenkonzert und einmal, im Promenadenkonzert am Bürkliplatz. Die Noten bekam ich von Otto Schubert, Solo-Tromp. des Thomas-Orchesters-Chicago! Er war ein Landsmann von Türpe, bekam von Türpes Eltern die Noten [...].«<sup>2</sup>

1985, bei der Erstellung des Katalogs für das neu gegründete Trompetenmuseum Bad Säckingen, sah ich den Namen Türpes, zusammen mit dem des Dirigenten Bilse, auf einem Aquarell aus der Zeit um 1881–1885 von Emil Rumpf (1859–1948; Abbildung 1).<sup>3</sup>

Zwei Jahre später (1987) erhielt ich vom ehemaligen Stuttgarter Trompetenprofessor Heinz Burum (1905–1989) einen umfassenden biographischen Artikel aus dem Jahre 1934 von Emil Müller in einer Abschrift, die Burums Freund Ernst August Fries (Professor an der Musikhochschule Berlin 1947–1952) erstellt hatte. Von der Abschrift Frieses ausgehend, erlangte ich 1993 durch die Vermittlung von Werner Gosch (Leipzig) eine Photokopie des Original-Artikels. Im Artikel erwähnte Müller, dass Türpes eigenes Album mit vielen Kritiken im Heimatmuseum Burgstädt erhalten sei, einer Kleinstadt in der Nähe von Chemnitz, woher Türpe stammte. Eine Anfrage dort ergab, dass das erwähnte Album nicht mehr vorhanden sei. Wörtlich aus dem Brief von Lothar Beyer, Museums-Verein Burgstädt (14. März 1993):

»Das frühere Burgstädter Heimatmuseum [...] ist in den 60er-Jahren auf Grund damaliger staatlicher Zentralisierungsmaßnahmen aufgelöst und seine Exponate um- und ausgelagert oder gar in alle Winde zerstreut worden. Wir sind dabei, Nachforschungen über den Verbleib der Exponate anzustellen.«

Friedel Keim, Autor des Trompetentaschenbuchs (Mainz 1999), lieferte mir den Schlüssel zum Erfolg. Er brachte mich damals mit André Teichmann, Architekt und Hobbytrompeter im Posaunenchor aus Türpes Heimatstadt Burgstädt zusammen. Seither forschen wir gemeinsam. Teichmann konnte den heutigen Aufbewahrungsort des Albums, das



<sup>2</sup> Brief an den Verfasser von Prof. Richard Stegmann (1889–1982), Würzburg, 6. April 1979.

<sup>3</sup> Siehe Edward H. Tarr: Trompetenmuseum Bad Säckingen. Katalog, Bad Säckingen 1985, S. 78. Das Bild stammte aus der Sammlung von Ernst W. Buser (1927–2004), die den Grundstein zum Museum bildete.





**ABBILDUNG 2** Der vordere Umschlag des Türpe-Albums (Kreisarchiv Wechselburg, Inv.-Nr. 3796)

Kreisarchiv Wechselburg, ausfindig machen. Er schrieb mir am 16. März 2000: »Es gibt Leute, die suchen das Bernsteinzimmer – wir haben unseres gefunden!« Immerhin enthält dieses Album, das Türpe persönlich zusam-

mengestellt hatte, über zweihundert Konzertrezensionen, nebst Fotos, Konzertprogrammen, Plakaten und sogar einigen Verträgen. Somit bildet das Album das Fundament unseres Wissens über Türpe und lieferte diesem Artikel den notwendigen Informationsstoff (Abbildung 2).

Weitere ergänzende Dokumente kamen aus Berlin. Wie wir sehen werden, war Türpe in den Jahren 1881–1886 Kornett-Solist des berühmten Orchesters, das Benjamin Bilse (1816–1902) 1842 in Liegnitz gegründet hatte, in den Sommersaisons viel reiste und während der Wintersaisons 1867–1885 im Berliner Concerthaus in der Leipziger Straße 48 einen festen Aufführungsort hatte. (Nach Bilses Pensionierung wurde das Concerthausorchester 1885/86 durch Hermann Mannsfeldt und 1886–1897 durch Karl Meyder geleitet.) Ergänzende biographische Dokumente bekam ich vom Vorsitzenden der Benjamin-Bilse-Gesellschaft e. V., Prof. Dr.-Ing. Jochen Georg Güntzel (Detmold), einem Urenkel Bilses, und von Gudrun und Reinhard Romberg (Schalkenbach). Frau Romberg ist die Urenkelin des ersten Concerthaus-Besitzers Franz Medding, der in einem eigenen Album mit der heutigen Bezeichnung Familienarchiv Meddingsche Erben (FME) viele Konzertrezensionen gesammelt hatte.<sup>4</sup>

Schließlich ging ich der Bemerkung im erwähnten Brief Stegmanns nach, dass die Noten zu Türpes *Fantasie Appassionata* in Stegmanns Nachlass in der Bibliothek der Musikhochschule Würzburg erhalten sein müssten. Im Juli 1997 schrieb ich dorthin; ein Jahr später machte mir Bibliothekarin Barbara Konrad eine Photokopie davon. Meine Karlsruher Studentin Amanda Pepping erstellte daraus im Jahre 2001 eine Computer-Partitur, so dass Türpes einziges erhaltenes Werk mittlerweile beim Musikverlag Spaeth & Schmid (Nagold) in einer modernen Ausgabe verfügbar ist.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Die in den Fußnoten mit FME bezeichneten Zitate sind einer von den Rombergs erstellten DVD mit dem Gesamtbestand entnommen. Das Album wurde von Dr. jur. Franz Medding, dem Sohn, und von Hermann Medding, dem Bruder des Concerthauses-Besitzers fortgesetzt.

<sup>5</sup> Seit Januar 2011 ist diese Ausgabe (Verlagsnr. 50341 mit Orchester-, 50342 mit Klavierbegleitung) erhältlich.

**ABBILDUNG 3** Die Kadenz aus Türpes *Fantasie Appassionata* von Türpes Manuskript (Bibliothek der Musikhochschule Würzburg)



**2. Kurze Biographie** Im folgenden biographischen Entwurf zitiere ich Sätze aus dem oben erwähnten Artikel Müllers aus dem Jahre 1934. Müller hatte auch Zugang zu unserem »Bernsteinzimmer« und konnte die Stationen von Türpes Leben recht genau zeichnen. Hier wird gezeigt, wohin Türpes Reisen ihn geführt hatten und wie seine Zuhörer auf ihn reagierten. In einem zweiten chronologischen Durchgang werden wir einige Rezensionen studieren. Zunächst Müller:

»Alle zeitgenössischen großen Musiker stimmten in der Ansicht überein, daß ein derartiges Genie wohl noch nie gehört wurde, daß es wohl zu allen Zeiten Klavier- und Violinvirtuosen geben wird, aber vielleicht niemals wieder einen zweiten Meister des Pistons wie Türpe [...].«<sup>6</sup>

### 1872–1880 Frühzeit

1872 »Schon in frühester Jugend erwachte bei dem jungen Türpe die Liebe zur Musik[,] und der Vater trug dessen auch Rechnung, indem er seinem Sohn bei einem seiner Chormitglieder Unterricht auf der Trompete geben ließ. Bereits mit 12 Jahren war die Fertigkeit des Knaben soweit gediehen, daß er bei seinem Vater zu Gartenkonzerten und dergleichen aushelfen konnte.«

Frühling 1874 bis 1875 »Der Vater wollte den Sohn Strumpfwirker werden lassen [...]. Doch dieser dachte anders darüber. »Wenn ihr mich zwingt, Strumpfwirker zu werden, so geschieht etwas«, erklärte er seinen Eltern. [...] Ein älterer Stiefbruder [...] nahm den jungen Türpe mit nach Mittweida zum Stadtmusikdirektor [Grau] und bat um Aufnahme des Jünglings als Lehrling. [...] Mit Widerstreben gab [der Vater] dann endlich Einwilligung und im Frühjahr 1874 bezog Türpe [...] das Haus des Stadtmusikdirektors. Der junge Mensch warf sich nun mit derartigem Eifer auf sein Studium, daß sein Lehrer ihn mahnen mußte, seine Kräfte zu schonen. [...] Gar bald zeigte sich, was Fleiß und Begabung vermag, denn der angehende Musiker leistete bald das, ja noch mehr, als mancher Gehilfe der renommierten Kapelle. Musikdirektor Grau wurde bald gewahr, daß sich in der Person des

6 Emil Müller: Hugo Türpe. Ein Lebensbild des Künstlers, in: Aus der Heimat – für die Heimat. Zwanglose Blätter für Heimatkunde und Heimatpflege. Ein Beiblatt zum Burgstädter Anzeiger und Tageblatt, Nr. 4, April 1934, Sp. 25–28, hier Sp. 25. Wenn nicht anders vermerkt, stammen die Zitate in diesem Abschnitt aus Müllers Artikel.

jugen Türpe ein Genie ganz eigener Art in der Entwicklung befinde. [...] Von [einem] edlen Gönner erhielt Türpe ein in Paris angefertigtes teures Instrument, ein Cornet a Piston[s], zum Geschenk [...].«

Um 1875 »[...] und nach Beendigung der Lehrzeit ermöglichte dieser Menschenfreund noch den Besuch des Konservatoriums [in Dresden] auf ein halbes Jahr. In allen Konzerten der Stadtkapelle [...] glänzte Türpe durch seine Leistungen.«

### 1880/81 bei Mannsfeldt in Dresden

1880/81 »Die Studien auf dem Konservatorium brachten ihm unter anderen auch die Freundschaft eines in Dresden sehr einflußreichen Musikers mit Namen Böhme[,] und dieser empfahl das junge Talent dem Gewerbehausmusikdirektor Mannsfeldt, in dessen Kapelle nun Türpe bald eintrat.«

Hermann Mannsfeldt (1833–1892) hatte die Kapelle 1870 gegründet und leitete sie bis 1885; 1917 erhielt sie den neuen Namen Dresdner Philharmonie. »In kurzer Zeit war er der Liebling des Dresdner Konzertpublikums.« Eine erste Zeitungskritik aus dieser Zeit ist erhalten.

### 1881–1886 im Concerthaus-Orchester Berlin unter Bilse und wieder Mannsfeldt

1881–1885 »1881 erfolgte die ehrenvolle Berufung Türpes an die Kaiserlich Königl. Kapelle zu Berlin, deren Leiter der berühmte Hofmusikdirektor Bilse war.« Türpe löste den bisherigen Kornettsolisten Theodor Hoch (1842–1906) ab.<sup>7</sup>

»Inmitten der bedeutendsten Instrumentalkünstler, welche diese Kapelle vereinigte, war nun unser Türpe einer der hervorragendsten[,] und die nun beginnenden großen Kunstreisen des berühmten Musikchores führten Türpe nach allen größeren Städten des Reiches, dann nach Paris, Brüssel, Amsterdam, St. Petersburg, Warschau, nach Dänemark, Schweden, Norwegen, Italien.«

In St. Petersburg schenkte ihm im Sommer 1882 der Zar, der auch ein begeisterter Kornettist war, ein vergoldetes Kornett.

»In Amsterdam trat der Virtuos 50 mal auf und trotzdem engagierte ihn das Grand-Theater daselbst aufs neue. Dazwischen suchten ihn andere, vor allem Militärkapellen, zu Gastspielen zu gewinnen, denn Türpe war nicht nur Virtuos, sondern auch Kassenmagnet. Lange war er in Kassel in Verbindung mit der Kapelle des 83. Infanterieregiments. Bei seinem Abschiedskonzert [...] fanden viele keinen Platz.«

1882 Im Sommer 1882 trennten sich 54 Musiker von ihrem Dirigenten Bilse, ausschließlich weil sie sich nicht mit ihm über die Höhe der Gagen für die Sommersaison einigen konnten – keinesfalls etwa aus künstlerischen Gründen, wie oft unterstellt wird – und gründeten die Berliner Philharmonie. Im Herbst hatte Bilse sofort ein

7 Über Hoch siehe Edward H. Tarr: Der »sehr beliebte Solo-Cornettist« Theodor Hoch (1842–1906), in: Mitteilungen der Benjamin Bilse Gesellschaft e.V. 6 (2007), H. 14, S. 1–37, und die leicht gekürzte Fassung: Theodore Hoch, The »Much Beloved Solo Cornetist of Bilse's Capelle«, in: Historic Brass Society Journal 19 (2007), S. 71–101.

neues Concerthaus-Orchester zusammen, weil sich mehr als tausend Musiker aus aller Welt bei ihm beworben hatten!<sup>8</sup>

1883 »Im Jahr 1883, anlässlich eines Konzertes in Erfurt, spielte Türpe unter Anwesenheit des großen ungarischen Komponisten und Klaviervirtuosen, [...] Friedrich [sic] Liszt. Als nach Beendigung des Konzertes die gegenseitige Vorstellung der Künstler erfolgte, sprach sich Liszt dahin aus, daß er das soeben Gehörte nicht für möglich gehalten habe, Leistung dieser Art kann nur Türpe.«<sup>9</sup>

Wintersaison 1884/85 Zum 200. Jubiläum von Johann Sebastian Bachs Geburtstag am 21. März 1885 führte das Concerthaus-Orchester mit Türpe an der Solotrompete den zweiten und dritten Satz des Zweiten Brandenburgischen Konzerts auf. In den Rezensionen steht nichts über den Tonumfang der Trompete, so dass wir annehmen, dass Türpe eine vereinfachte Fassung spielte, bei der viele Passagen, aber wohl nicht alle, eine Oktave tiefer erklangen. (Die bekannte Einrichtung von Felix Mottl wurde erst 1901 veröffentlicht.)

Sommersaison 1885 Türpe trat dreieinhalb Monate lang drei- bis viermal wöchentlich als Solist mit der Kapelle des 83. Infanterie-Regiments in Kassel auf. Sein Vertrag sah vor, dass er monatlich 1000 Mark erhielt, also insgesamt 3500 Mark. Im Vergleich: das monatliche Durchschnittshonorar eines damaligen deutschen Theatermusikers betrug nur 60–100, in Berlin 100–120 Mark. César Thomson, Eugène Ysaÿes Nachfolger als Konzertmeister bei Bilse, verdiente nur 4500 Mark jährlich.<sup>10</sup>

Wintersaison 1885/86 Ende April 1885 ließ sich Bilse pensionieren. Sein Nachfolger, Mannsfeldt, verließ dafür seinen Posten beim Dresdner Gewerbehause-Orchester. Türpe blieb im Concerthaus-Orchester bis April 1886.

### 1886–1889 in den USA

1886–1889 Von seiner Mutter begleitet, machte er eine »große Kunstreise« durch Nordamerika.<sup>11</sup> Zwischen dem 1. und dem 25. Juni 1886 trat er zweimal wöchentlich in den Bach-Luening Summernight Concerts in Milwaukee, Wisconsin, für eine Gage von 500 Dollar auf. Davor und danach wohnten er und die Mutter bei seinem älteren

8 Siehe Jochen Georg Güntzel: Eine Falschmeldung und drei Neuerscheinungen, in: *Mitteilungen der Benjamin Bilse Gesellschaft e. V.* 7 (2008), H. 17, S. 1–12.

9 Müller: Hugo Türpe, Sp. 27; siehe weiter unten im Haupttext für das Zeitungs zit.

10 Siehe Josef Eckhardt: *Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich*, Regensburg 1978 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 49), S. 32–38.

11 Am 14. Mai 1886 kam Hugo Türpe auf dem Schiff Ems, von Bremen kommend, in New York an. Alter: 25, Beruf: nicht angegeben, Wohnort: Berlin. Mit ihm war seine Mutter Amalie Türpe, Alter: 68. Quelle: *Germans to America*, hg. von Ira A. Glazier und William Filby, Bd. 53: May 1886–Jan. 1887, S. 32. Freundliche Mitteilung von Norman Schweikert, Washington Island, Wisconsin, 12. März 2000.

Bruder Oswald, der in Kiel, Wisconsin, einen Bauernhof hatte. Oswald wollte ihm die Reise bezahlen, Vierte Klasse, aber Hugo sandte ihm das Geld zurück und reiste Erste Klasse mit der Mutter auf eigene Kosten!<sup>12</sup> »Türpe bezog in Amerika fast fürstliches Einkommen und die Begeisterung der Amerikaner kannte, wie aus den noch erhaltenen Zeitungsberichten hervorgeht, keine Grenzen.« Er trat oft in und um Chicago auf, sowie in anderen Orten in den Staaten des Mittleren Westens, aber auch in der Bostoner Gegend an der Ostküste. Er soll auch in Kalifornien und in Brasilien gespielt haben, aber Beweise fehlen.<sup>13</sup>

### 1889–1891: »Der göttliche Hugo« wieder in der Heimat

1889–1890 Mehrere Auftritte in seiner Heimat: Rezensionen aus Bayreuth, Zwickau, Berlin und Crimmitschau sind erhalten.

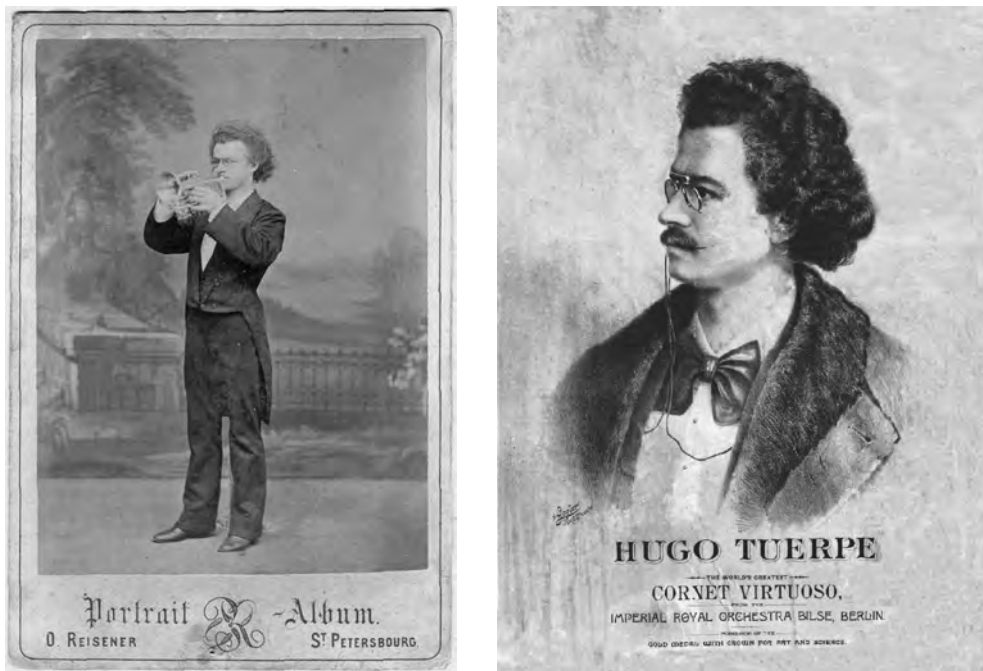
»Der Jubel darüber war groß, man nannte Türpe »den Göttlichen Hugo« und die Konzerte waren überfüllt. [...] Es war damals eine glückliche Zeit und mancher von den Alten wird sich gerne daran erinnern, doch die Götter sehen mit Neid auf das Glück der Sterblichen. Der Stern des Künstlers neigte sich dem Untergang zu. Nachdem Türpe noch in verschiedenen Städten Sachsens aufgetreten, begab er sich nach München, doch hier erkrankte er plötzlich und verlangte nach der Heimat. Die Bitte wurde ihm gewährt und mit Geleit [des Münchner Trompeters Albert Meichelt (1850–1914), der früher auch bei Bilse gespielt hatte,] kam er nach Chemnitz, von da holten ihn seine Verwandten, eine Schwester mit Tochter, nach Diethensdorf, wo diese eine kleine Bauernwirtschaft besaßen, ab und nahmen den Schwerkranken in liebevolle, aber aufopfernde Pflege. Ein schweres Leiden [...] richtete in kurzer Zeit den zarten Körper des großen Künstlers zu Grunde. Als der große Musiker in der Neujahrsnacht von 1890 zu 1891 seinem Heimatdorf vom Fenster der Wohnung aus ein letztes Lied brachte, beschlichen wohl schon Todesahnungen seine Seele. Dieses »Behüt Dich Gott« sollte sein Schwanengesang werden. Am 2. Juli 1891 erlag Türpe der tödlichen Krankheit und an einem schönen Sommertage [am 6. Juli] brachte man seine Leiche nach dem alten Friedhof zu Burgstädt. Mitglieder des Burgstädter Stadtmusikchores, denen sich Türpes treuer Freund, Böhme aus Dresden, angeschlossen, spielten von den Mohsdorfer Höhen aus sowie am Grabe Trauermelodien.«

Der erhaltene Totenschein gibt Tuberkulose der Wirbelsäule und Erschöpfung als Todesursache an.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Siehe *Zwei Brüder, eine wahre Geschichte aus unseren Tagen*, notiert unter »Donnerstag d 20 Mai 1886 Seebote, Milwaukee, [...] Amerika«, Türpe-Album, Nr. 0055. Die einzelnen Einträge in diesem Album haben André Teichmann und ich mit vierstelligen Nummern von 0000 bis 0153 gekennzeichnet.

<sup>13</sup> Müller: Hugo Türpe, Sp. 27.

<sup>14</sup> Auszug aus dem Totenregister des Evangelisch-Lutherischen Kirchenvorstands zu Burgstädt, Begräbnisbuch 1891, Nr. 208. Türpe starb in Diethensdorf um 18 Uhr 30 am 2. Juli 1891, bezeugt von Bertha Schüller in Claußnitz; begraben am 6. Juli; Beruf des Vaters als »Stopfwerkermeister« angegeben; Todesursache »Tuberkulose der Wirbelsäule und Erschöpfung« durch Dr. Pohl bestätigt. Unter »Bemerkungen« befindet sich der ungewöhnliche Kommentar: »Türpe war auf seinem Instrumente der größte Künstler der Gegenwart.« Vielen Dank an Herrn André Teichmann, der dieses Dokument am 8. September 1999 auffand.



**ABBILDUNG 4** links: Hugo Türpe aus der Zeit um 1882. Photo, mit Bezeichnung »Portrait-Album O. Reisener St. Petersburg« (auch mit russischem Text auf der Rückseite), Sommer 1882 **ABBILDUNG 5** rechts: Türpe, 27-jährig, Farblithographie um 1886 (beide Heimatmuseum Burgstädt)

**3. Wie hat Hugo gespielt? Auszüge aus Kritiken** Wenn wir die erhaltenen Zeitungsrezensionen chronologisch überblicken, stellen wir fest, dass selbst die frühesten enthusiastisch sind. Dennoch erlauben es erst die späteren, sich ein ziemlich genaues Bild von Türpes besonderen Fähigkeiten zu machen. Vorweg genommen: Türpe hatte eine ausgezeichnete Technik, einen weichen, edlen Klang und vor allem einen staunenswerten Tonumfang, der in allen Lagen ebenmäßig gewesen sein soll. Seine erhaltene Komposition, *Fantasia Appassionata*, reicht in der ausgeschriebenen Kadenz bis zum g<sup>'''</sup> über dem hohen c<sup>'''</sup> hinauf, eine Höhe, die schritt- oder arpeggienweise erreicht werden kann. Sein großer Trumpf aber war die Wiedergabe schlichter Lieder, wo er direkt zum Herzen seiner Zuhörer sprach. Bereits 1883 hieß es, dass er wohl keine Rivalen habe. Leichtigkeit und Eleganz sind Begriffe, die immer wieder auftauchen. In seiner Frühzeit scheint er manchmal die schnellen Sätze überhastet gespielt zu haben, und einmal in Chicago – nur einmal! – scheint er Anzeichen von Lampenfieber gehabt zu haben.

Einige Kostproben

1880 Bereits während Türpes Jahr bei Mannsfeldt in Dresden spielte er seine eigene *Fantasia Appassionata* und eine weitere brillante Fantasie und erntete höchstes Lob:





ABBILDUNG 6 Totenschein Hugo Türpes (Evangelisch-Lutherischer Kirchenvorstand zu Burgstädt, Begräbnisbuch 1891, No. 208)

»Herr Cornet-à-Pistons-Virtuos Türpe wußte in der Fantasie appassionata seinem Instrumente Töne zu entlocken, die man, als aus Metall erzeugt, kaum für möglich hält. In der großen Fantasie von Hartmann zeigte Herr Türpe in den hervorquellenden Koloraturen und Trillern seine ganze Meisterschaft.«<sup>15</sup>

1882 Aus Pawlowsk bei St. Petersburg erntete er im Sommer 1882 knirschende Anerkennung für seine Leistung an einer Transkription von Violin-Variationen:

»Wir erachten es gründlich für verfehlt, Variationen für die Geige oder für Gesang auf das cornet à piston[s] zu übertragen. Die einzige Entschuldigung könnte man nur in der Absicht, die hohe Kunstfertigkeit eines Virtuosen auf's Entscheidendste darzulegen, finden. In der That müssen wir erkennen, daß wir auf's Höchste überrascht wurden, durch die fabelhaften Leistungen des Herrn Türpe. Die Höhe – das hohe es – wurde mit einer staunenserregenden Leichtigkeit erklommen. Der Beifall des Publikums war überschwänglich, und von Herrn Türpe mit dem Vortrag eines Lieds beantwortet, in welchem die Liebenswürdigkeit seines Instrumentes, die Gesanglichkeit, mehr zur Geltung kam.«<sup>16</sup>

- 15 Dresdner Nachrichten, 1880 (näheres Datum nicht bekannt), im Türpe-Album, Nr. 0001, N. 3. Der in Preußen geborene und in England wirkende Kornettist John Hartmann (1830–1897) komponierte viele virtuose Solos für sein Instrument, die damals überall gespielt wurden. Für Hartmann-Solos, die Türpe im Repertoire hatte, siehe Anhang. Für eine Biographie Hartmanns siehe Friedel Keim: Das große Buch der Trompete, Mainz u. a. 2005, S. 626.
- 16 »Russland. Pawlansky [= Pawlowsk] b. Petersburg / 1882. 1 Mai. bis 1 Oktober« im Türpe-Album, Nr. 0005/b.

Als Türpe bei der Eröffnung der Wintersaison im November 1882 in Berlin auftrat, scheint er wieder aus jugendlichem Eifer die Tempi überhastet zu haben:

»Im Concerthause hat Herr Hof-Musikdirektor Bilse gestern (Dienstag) den ersten Virtuosen-Abend [der neuen Wintersaison] veranstaltet. [...] Ein zweiter Bläser war Herr Hugo Türpe, der auf dem Cornet à Piston[s] Variationen über den ›Carneval von Venedig‹ vortrug. Welch bedeutende Virtuosität auf seinem Cornet dieser junge Künstler erworben hat, war namentlich aus der Schlußvariation zu hören: hier hatte er neben der Melodie einen fortwährenden hohen Triller auszuführen, was mit großer Reinheit geschah. Dagegen waren einige Variationen im Tempo zu überhastet; möglich, daß es so vorgeschrieben, aber zur Erreichung eines schöneren, abgerundeteren Klanges kann der Bläser wohl unbedenklich an dem Zeitmaß ändern, und schon bei nur wenig geringerer Schnelligkeit ist er nicht mehr genöthigt, die Endtöne der einzelnen Fiorituren so hart abzustößen [...].«<sup>17</sup>

1883 Bei einem Auftritt mit Bilse in Leipzig während des Frühsommers 1883 spielte Türpe wieder seine eigene *Fantasia Appassionata* zu großem Beifall. Zunächst hieß es:

»[...] so kam zuletzt noch das Cornet à Piston[s] (gleichsam der Helden Tenor unter den Instrumenten) ebenfalls mit Coloratur zu beifallswerther Geltung. Herr Hugo Türpe trug seine eigene Composition, eine *Fantasia appassionata* für Cornet à Piston[s], Allen zu Dank vor, indem er nicht nur die anstrengenden Staccatosätze, sondern auch die süßklingenden und weichen Pianostellen, endlich die höchst schwierigen Triller mit höchster Sorgfalt ausführte.«<sup>18</sup>

Allerdings fügte der Rezensent eine kritische Bemerkung hinzu – in einem Satz, den Türpe wegschnitt, vergessend, dass er die vollständige Kritik bereits ein zweites Mal in vollständiger Form eingeklebt hatte –: »Von seinem künstlerischen Eifer ließ er sich freilich zu sehr in Feuer bringen, so daß es ohne Ueberhastung im Tacte nicht abging.«<sup>19</sup>

Wenige Tage später, am 27. Mai, trat Türpe vor Liszt in Erfurt auf. Seine *Fantasia Appassionata* war das vorletzte Stück des Programms, das durch Liszts eigene *Ungarische Rhapsodie* in einer Orchesterbearbeitung beendet wurde.

»Franz Liszt, der große Componist und Pianist, wohnte [...] einem Concerte bei, welches ihm zu Ehren von der königl. kaiserl. Hofkapelle des Musikdirektors Bilse gegeben wurde. Der Cornet-Virtuose, Herr Hugo Türpe, trat als Soloist in dem Concerte auf. Nach Beendigung des Concertes trat Meister Liszt auf die Bühne, begrüßte das Bilse'sche Orchester und wurde dem Cornet-Virtuosen vorgestellt. Er sagte, daß er es nicht für möglich gehalten, daß so Großartiges auf dem Instrumente geleistet werden könnte. Zum Schluß meinte Liszt, einen solchen Umfang und solche Technik kann nur Türpe entfalten.«<sup>20</sup>

17 »Preußische Ztg.«, wohl 15. November 1882, im FME, 4-048.

18 »Nr. 2634 Leipziger Tagebl. u. Anz. 23. Mai 1883«, Türpe-Album, Nr. 0001.

19 »Leipziger Tageblatt & Anzeiger d. 23. Mai 1883. N. 2634«, Türpe-Album, Nr. 0004/b.

20 Aus einer unbekannten Erfurter Zeitung, undatiert, wohl vom 28. Mai 1883, Türpe-Album, Nr. 0026/b.

Während dieser Zeit fangen die detaillierten Rezensionen an, und es wird immer wieder bestätigt, dass Türpe in Deutschland kaum Rivalen hat. Auch in der Heimatstadt Burgstädt trat Türpe mit Bilse auf, und man konnte bestätigen, was für Fortschritte er inzwischen gemacht hatte:

»Bereits vor einigen Jahren hatten wir Gelegenheit, den jungen Herrn Türpe auf seinem Instrumente zu hören, und damals schon konnte man bei allem Naturalismus den Löwen an den Klauen erkennen. Jetzt waren wir durch sein Auftreten und die mittlerweile auf seinem Instrumente gemachten Fortschritte sehr angenehm überrascht; denn es war ein Weltmann und ein Künstler par excellence aus ihm geworden. [...] Unter anderem] trug er eine von ihm selbst komponierte Fantasie, [...] mit einem prachtvollen, jeder Schattierung fähigen, aber stets weichen und edlen Tone, tadellosester Reinheit, unfehlbarer, stupender Technik, sowie mit großer Wärme vor, so daß das Auditorium zu hellem Jubel fortgerissen wurde. Offenbar erfreut darüber, gab der Künstler noch zwei Stücke zu. Wir erinnern uns nicht, je in einem hiesigen Konzerte ein animierteres Publikum beobachtet zu haben, und wir stehen nicht an, unsere Meinung dahin auszusprechen, daß Herr Türpe zur Zeit sehr wenige ebenbürtige Rivalen auf seinem Instrumente haben dürfte.«<sup>21</sup>

1884 Während der Bilse-Zeit trat Türpe auch gelegentlich mit Klavierbegleitung auf, wie im April 1884 in Berleburg mit dem Pianisten Paul Reim. Auch davon wurde überschwänglich berichtet:

»Man muss es gehört haben, um glauben zu könne[n], wie dieser zur Zeit einzig dastehende Virtuose des Cornet à Piston[s] mit Leichtigkeit und Eleganz den Schwierigkeiten begegnet und sie überwindet, welche sonst schon den Geigen-Virtuosen in Verlegenheit bringen können. In Schwierigkeiten und Hindernisse scheint Herr Türpe für sein Instrument nicht zu kommen. In den für Violine geschriebenen Variationen von Beriot war es, als hörten wir die Doppeltöne der Geige. Meisterhaft verstand es Herr Türpe sich den accustischen Verhältnisse des Raumes anzupassen, sein Ton war edel, rein und weich, in der Tiefe rund, in der Höhe ungezwungen frisch und nobel.«<sup>22</sup>

Aus Mannheim wurde seine Leitung als unglaublich bewertet:

»Herr Hugo Türpe leistete aber mit der von ihm komponirten und vorgetragenen *Fantasie appassionata* für Cornet à Piston[s] das Unglaubliche, wenigstens ist uns eine gleiche Leistung auf diesem Instrumente noch nicht begegnet.«<sup>23</sup>

Seine Anziehungskraft war groß:

»Daß speziell das Berliner Publikum die hervorragenden Leistungen Türpe's zu würdigen weiß, geht daraus hervor, daß es mit Vorliebe die Konzerte besucht, in denen er als Solist mitwirkt.«<sup>24</sup>

21 »Burgstädt, Kön[i]gr. Sachsen / Concert Tournée 1883«, Türpe-Album, Nr. 0012.

22 »Wittgensteiner Kreisblatt«, ohne Nr., Türpe-Album, Nr. 0004/a., identisch mit »Berleburg. 1884. / 26. April. / Wittgensteiner Kreis- / blatt N. 34«, Türpe-Album, Nr. 0005/a/e; siehe auch eine entsprechende Notiz in: *Musikalisches Wochenblatt* 15 (22. Mai (1884), H. 22, S. 285.

23 »Mannheimer Tageblatt / d. 9 Juli 1884 N. 158.«, Türpe-Album, Nr. 0005/e. vom 9. Juli 1884.

24 Notiz aus einer unbekannten Zeitung, wohl vor einem Bilse-Konzert in Siegen am 16. Juli 1884, Türpe-Album, Nr. 0008/a; siehe auch 0010/c.

Immer wieder geht es um seinen staunenswerten Tonumfang, zum Beispiel in einem Bericht vom September 1884 über eine Reihe von Auftritten in Amsterdam:

»Herr Türpe ist augenblicklich wohl als einer der besten Pistonisten anzusehen, er hat auf seinem kleinen Instrumente einen Umfang von fünf Octaven vom tiefen C [Türpe ergänzte oben: Cornet in A] bis zum hohen c<sup>'''</sup>, es klingt unglaublich, und doch habe ich mich selbst daran überzeugt, aber wenn er dann noch auf dem hohen e<sup>'''</sup> einige Sekunden lang trillert, dann glaubt man einen Vogelschlag zu hören. Herr Türpe ist denn auch sehr schnell der Liebling des Amsterdamer Publikums geworden.«<sup>25</sup>

1885 Am 9. Mai 1885 trat er wieder in der Heimat auf, im nahen Chemnitz. Dieses Mal spielte er nicht unter Bilse, sondern mit der Burgstädter Stadtkapelle unter Clemens Graupner. Hier wurde er von einer Zeitung als konkurrenzlos und von einer anderen ohne Rivalen bezeichnet:

»Wir haben hier schon sehr tüchtige Vertreter dieses Instrumentes kennen und schätzen gelernt, sind aber nach dem Gehörten zu der Ueberzeugung gelangt, daß Herr Türpe sie sämtlich um ein Bedeutendes übertragt und gegenwärtig wohl schwerlich einen Konkurrenten finden dürfte.«<sup>26</sup>

»Herr Türpe ist auf dem Piston ein Virtuose ersten Ranges, ein Künstler, wie man sich ihn auf diesem Instrument vollkommener kaum denken kann, Schwierigkeiten scheint es für ihn nicht zu geben; von den kapriziösesten Variationen bis herab zum einfachen, schlichten Volksliede bewährt sich stets seine glänzende Technik, sein unzweifelhaftes Können. Seine Tonbildung ist tadellos, voll und rein, ohne jede Unebenheit selbst bei den schwierigsten Stellen; und wie herzinnige Melodien weiß er seinem schwierigen Instrumente zu entlocken, wie zauberhaft schön weiß er mit der Poesie des einfachen Volksliedes die Herzen gefangen zu nehmen! – Wie seine Variationen das künstlerisch Schwierigste und Vollendetste, so war das bekannte irische Volkslied: ›Letzte Rose du entschwandest‹ das zarteste, innigste, was wir jemals auf dem Piston vorgetragen gehört haben. Herr Türpe beherrscht sein Instrument mit so vollendeter Meisterschaft, daß er unseres Wissens in Deutschland augenblicklich keinen Rivalen hat.«<sup>27</sup>

Die Rezensionen berichten immer wieder über Türpes starkes Charisma. Hier sind zwei Beispiele aus dem Anfang und Ende eines längeren Kasseler Gastspiels:

»In dem für die Saison gewonnenen Herrn Hugo Türpe besitzt nun die Capelle einen Virtuosen von solch außergewöhnlichen Anziehungskraft, daß die Räume des Stadtparksaales für Diejenigen nicht ausreichen, welche sich an den herrlichen Piston-Vorträgen erfreuen möchten.«<sup>28</sup>

»Der gefeierte Piston-Virtuose Herr Hugo Türpe [...] hat an zwei Abenden der letztvergangenen Woche das Publikum durch den herrlichen Vortrag des berühmten Häser'schen Liedes ›Dann schau

25 »Deutsche Musiker Zeitung«, ohne Datum, Schluss eines Berichtes über Amsterdam, wo Türpe im September 1884 auftrat (vergleiche auch 0011/b.), Türpe-Album, Nr. 0006/d.

26 »Chemnitzer Tageblatt, Nr. 113, Dienstag, 12. Mai [1885]«, S. 10, Türpe-Album, Nr. 0037.

27 »Dienstag d. 12. 5. 1885. Chemnitzer Anzeiger N. 108, 5[.] Jahrg.« mit Titel Das Türpe-Konzert, Türpe-Album, Nr. 0039.

28 »Kassel, Mittwoch, den 20. Mai 1885. Nr. 346«, Türpe-Album, Nr. 0045/b.

in's Auge Deinem Kind« geradezu elektrisirt, so hinreißend schön waren die Töne, die er aus seinem Instrument hervorzauberte. Ja, man möchte wirklich Herrn Türpe einen Zauberer nennen, denn er nimmt mit der ganzen Liebenswürdigkeit seiner unvergleichlichen Meisterschaft als Pistonbläser alle unsere Sinne gefangen, unsere Denkkraft ist nur ihm zugewandt, so lange er uns als ausübender Künstler gegenübersteht und ein jeder andere Gedanke bleibt ausgeschlossen. Es liegt in seinen Leistungen auf dem unscheinbaren Instrument etwas Unwiderstehliches, dem man sich mit vollem Behagen hingibt und nicht müde wird, immer auf's Neue wieder Abends den Stadtpark aufzusuchen, um die Zahl der Türpe-Bewunderer zu vermehren.«<sup>29</sup>

Am Ende des Sommers erschien in Chemnitz eine recht erschöpfende Würdigung seiner Kunst:

»Herr Hugo Türpe, zur Zeit Solist der Bilsse-Kapelle in Berlin, von früher her bei uns durch seine ausgezeichneten Leistungen bekannt, bewährte in mannichfachen Einzelvorträgen seinen Ruhm als Cornet à Piston[s]-Virtuos ersten Ranges aufs Glänzendste. Wir haben schon früher kundgegeben, daß wir für dieses Instrument seines in Tief- und Mittellage zu wenig festen und kernigen Tones halber keine starke Neigung besitzen. Auch sind wir aufs Neue überzeugt worden, daß Geigenpassagen nicht dazu vorhanden sind, auf einem Metallblasinstrument ausgeführt zu werden; aber der virtuosens Art, wie Herr Türpe alles, das für sein Instrument Geeignete, wie das unserer Meinung nach wenig Geeignete, bläst, müssen wir unsere vollste Anerkennung darbringen. Meisterhaft ist nicht nur die Gleichmäßigkeit, mit der er einen Ton im piano, wie im forte aushält, die Schönheit im Aufbaue eines langausgedehnten Crescendo und Diminuendo; meisterhaft ist auch die reinliche und geschmeidige Ausführung der Triller, Vorschläge, Schleifer u. s. w., die verblüffende Reinheit und Sicherheit, wie Schnelligkeit in der Bildung abgestoßener Tonreihen, gebrochener Accorde in weit von einander gelegenen Tönen. Von überraschender Schönheit wirkt bei ihm das gedämpfte Blasen, bei welchem der Ton wie aus weitentlegenen Fernen hergetragen klingt. Im Liedvortrage entwickelte Herr Türpe so viel Kraft als Zartheit, eine leidenschaftliche und doch künstlerisch Maß haltende Auffassung.«<sup>30</sup>

1886 Die Rezensionen aus der Neuen Welt waren genauso enthusiastisch. (Wegen des deutschstämmigen Publikums in vielen Gegenden des Mittleren Westens erschienen viele Zeitungen auf deutsch.) Bei seinem ersten Auftritt in Milwaukee am 1. Juni 1886 spielte Türpe an 4. Stelle des Programms seine eigene »Fantasie Virtuoso« [sic] und als vorletztes Stück »Violin-Concerto (No. 7), DeBeriot«. Der Berichterstatter hatte keinen solchen Kornettsolisten je gehört:

»Herr Türpe ist ein Meister auf seinem Instrument und wir kennen keinen Zweiten, der über ihm stünde. Er besitzt einen prachtvollen, edlen Ton, eine brillante Technik und eine geradezu staunenswerthe Sicherheit. Er erntete selbstverständlich nach jedem Satze außerordentlichen Beifall. [...] Ein solcher Cornetist ist bis jetzt hier nicht gehört worden; Herr Türpe hat es zu einer Vollkommenheit gebracht, die bewunderungswürdig ist.«<sup>31</sup>

29 »N. 269. 16. Aug. 1885, aus Hess. Sonntagsblatt.«, Türpe-Album, Nr. 0046/b.

30 »Chemnitzer Tageblatt, Dienstag, den 15. September 1885, N° 223. / Kunst und Wissenschaft. / Konzert.«, Türpe-Album, Nr. 0054.

31 »Milwaukee Freie Presse / den 2. Juni 1886 / No. 129«, Türpe-Album, Nr. 0083/a (identisch mit 0061/a).

Im Dezember desselben Jahres trat Türpe zum ersten Mal in Chicago auf. Dort spielte er mit offensichtlichem Erfolg diejenigen zwei Stücke, die am Ende meines Vortrags vom 12. Februar 2009 erklangen.

»Herr Tuerpe wurde gestern Nachmittag, dem alten lobenswerthen Gebrauche gemäß, schon bei seinem Erscheinen mit lebhaftem Beifall begrüßt; nach dem Vortrag seiner eigenen Composition, der ›Fantasia Appa[s]sionata«, steigerte sich dieser zu wildem Enthusiasmus, welcher sich außer durch die gebräuchlichen Beifallsspenden in begeisterten Zurufen wie ›Bravo«, ›Hurrah« u. s. w., äußerte. Auf diese Weise wurde der Ruf des Künstlers Tuerpe bewahrheitet und befestigt.

Der Virtuos entschloß sich in lebenswürdiger Weise nach dem Vortrag seiner ersten Nummer zu einer Zugabe, als welche er das Abschiedslied des Trompeters von Säckingen ›Behüt Dich Gott, es wär' so schön gewesen«, wählte. Diese herrliche melodische Composition trug er als Echo für Piston vor und ließ die Töne so piano und doch klar und rein, gleichsam wie aus weiter Ferne kommend, aus seinem Instrument hervorquellen.«<sup>32</sup>

1887 Zwei Monate später, wieder in Chicago, schien er vor der German-American Society Anzeichen von Lampenfieber zu zeigen, die aber bald verschwanden:

»Mr. Tuerpe has not before been heard in Chicago. [Falsch: siehe oben] There was some uncertainty and cloudiness at first in his playing, – from nervousness, possibly, – but this soon disappeared, and his playing won repeated and most enthusiastic recalls. His technical facility is quite remarkable; he plays with great ease, and with notable feeling and shading in both forte and piano passages.«<sup>33</sup>

Im August erhielt er aus Madison, Wisconsin eine erschöpfende, ja sogar recht schöpferische Deutung seiner Kunst:

»Als vor Jahren Herr Hugo Türpe zum ersten Male in Berlin auftrat, nannt[e] man ihn dort einen *homme sérieux*. Schreiber dieser Zeilen hatte damals schon Gelegenheit bekommen, diesen seltenen Menschen kennen zu lernen. Türpe hat mit seinem Kornet fertig gebracht, was nur wenigen Künstlern bisher gelungen; er hat uns die Augen geöffnet, daß der wahre Reiz des Lebens in etwas Unerfüllbarem, einer stets über uns schwebenden Sehnsucht besteht, denn er hat das Geheimnis der unendlichen Melodie in der Kunst angestrebt. Einen gewöhnlichen Musiker kann man mit einer gewöhnlichen Liebschaft vergleichen. – Da rundet sich Alles ab, jede Piece, die er spielt, hat Anfang, Mitte und Ende – man wird gereizt, man genießt, man ist satt – *voilà tout*; und wenn die Musik oder das Mädchen schön ist, wird man nach einiger Zeit wieder gereizt, eine neue Arie, eine neue Orgie – und so ins Unendliche, bis Welt und Haare grau werden. Das ist die ordinäre Kunst- und Lebensanschauung.

Aber nun das Spiel des Kornet-Virtuosen Hugo Türpe, ewiges Schmachten, Girren, Sehnen und Seufzen, nie Ausruhen, Befriedigung, reine Auflösung der Dissonanzen, daß uns schließlich, wie in einem verliebten Traume, Hören und Sehen vergeht und wir vor ewiger Sehnsucht, unendlicher Melodie und wollüstige Langeweile aus der Haut fahren möchten. Das ist das Geheimnis des Erfol-

32 »Chicagoer / Neue freie Presse. / Montag, den 6. Dezember 1886. Jahrgang [o. Nr.]. No. 286«, Türpe-Album, Nr. 0067/a.

33 Siehe den Bericht von Timro aus einer unbekannten Zeitung, »Chicago, Wednesday, February 23, 1887«, Türpe-Album, Nr. 0075/a.



ges, den der Künstler Türpe davongetragen: die bis zur höchsten Erschöpfung aller Kräfte gesteigerte Aufregung, die die armen, groben Sinne immer an der Nase herumführt, den Appetit beständig reizt, ohne ihn auf die gemeine Weise zu befriedigen, eine Art pathetischer Cancan, eine musikalische Haschisch-Benebelung, das ist die unendliche Charakteristik der Kunst. Ja, Madison kann sich etwas einbilden, einen solchen Künstler Tage lang genossen zu haben.«<sup>34</sup>

1888/89 Amerikanische Zeitungsrezensionen aus den Jahren 1888 und 1889 setzen die Lobeshymnen fort. Die wenigen, früher isoliert auftretenden Anzeichen von Hast oder gar Lampenfieber sind verstummt.

1890 Bei seiner Rückkehr nach Deutschland gilt Türpe als konkurrenzlos und nobel. In einer der letzten erhaltenen Rezensionen über sein Spiel in einem Konzert am 4. März 1890 in Crimmitschau heißt es wie folgt:

»Was der genannte Herr uns gestern bot, haben wir noch von keinem Piston-Virtuosen gehört. Herr Türpe dürfte in seiner Kunst keinen Rivalen haben. Er stellt die Trompeter und Trompeterlein, die wir gehört haben, alle in den Schatten. Das rühmen wir aber vornehmlich, daß Herr Türpe nicht bloß Virtuos ist – alles Virtuositentum läßt den Hörer doch schließlich kalt, man bewundert aber wird nicht erwärmt, nicht ergriffen –, sondern daß er nach der Krone strebt, ein ›Künstler‹ zu sein. Die noble, künstlerische Art, wie Herr Türpe bläst, das feine, musikalische Gefühl, das ihn nie über die Grenze des Schönen hinausgehen läßt, das sind die charakteristischen Eigenschaften, welche Herrn Türpe zum Auserwählten unter seinen speciellen Kunstgenossen machen. Möge der lebenswürdige Künstler nicht um ein Jota von seinen Kunstprincipien weichen!«<sup>35</sup>

Im Juni 1890 wird Türpe als einziger Kornettist beziehungsweise Trompeter in die Künstlerliste der renommierten Berliner Agentur von Hermann Wolff aufgenommen.<sup>36</sup> Die Rubrik wird im folgenden Jahr wiederholt – leider zu spät!

**4. Vergleich mit seinem älteren Rivalen Jules Levy (1838–1903)** Es lohnt sich, zu lesen, wie Musikkritiker über andere Kornettisten urteilten, denn die Zahl der lobenden oder schmähenden Adjektive ist klein, und es ist oft nicht leicht, die wirkliche Leistung des Einen von den Anderen zu unterscheiden. Der berühmteste, 20 Jahre ältere Zeitgenosse Türpes war wohl Jules Levy (1838–1903), der in England zur Welt kam und viele Jahre in den USA lebte. Levy, der sich selbst »the world's greatest cornetist« nannte, war nicht von Selbstzweifeln geplagt (Abbildung 7).

34 R. S.: Artikel Hugo Türpe in der *Wisconsin Staatszeitung* aus Madison, Wisconsin, vom 6. August 1887, Türpe-Album, Nr. 0080/a.

35 Kritik aus einer unbekannten Zeitung über ein Konzert vom 4. März 1890 in Crimmitschau, Türpe-Album, Nr. 0141.

36 Siehe *Musikalisches Wochenblatt* 21 (19. Juni 1890), H. 26, S. 332. Diese Agentur war es, die die ersten Konzerte der neuen Berliner Philharmoniker organisierte.

ABBILDUNG 7 Jules Levy um 1890. Aus:  
Glenn Bridges: *Pioneers in Brass*, Detroit 1968



Türpes Album enthält eine Rezension über Levys Spiel, die man einen lobenden Verriss nennen könnte. Trotz der Bewunderung für Levys Atemkunst und allgemeine Technik meint der Berichtserstatter, dass Kornettspiel keine Kunst sei und dass Levy über einen zweifelhaften Geschmack verfüge:

»Das Solocornetspiel ist zwar nicht ›Kunst‹, wohl aber ›Kunstsport‹ zu benennen und verdient als solcher auch kritische Beachtung, zumal wenn ein Virtuose wie Herr Levy in Betracht kommt. Ganz außerordentlich ist seine Athemkunst, speciell die Eintheilung des ausströmenden Athems; sodann, damit in Verbindung stehend, sein Crescendo und Decrescendo, endlich Zungenschlag und Volubilität der Zunge. Was er in diesen Dingen leistet, dürfte nur von wenigen seiner engeren Collegen erreicht werden, und dazu kommt noch das Geschick, diese Fertigkeiten mit einer ganz besonderen Raffinerie wirken zu lassen. Auf Kosten soliden Geschmacks freilich oft [...]«<sup>37</sup>

In den restlichen Rezensionen aus Türpes Album, in denen er mit Levy verglichen wurde, steht Türpe zumindest auf derselben Stufe, wenn nicht höher. Abfällige Äußerungen über seinen Geschmack kommen nicht vor. Hier die einschlägigen Ausschnitte in chronologischer Reihenfolge:

»The directors [of the Bach-Luening Concerts] have provided a soloist of prominence in the person of Herr Hugo Tuerpe, whose performances are at least equal if not superior to those of Levy, who has reigned supreme for many years.«<sup>38</sup>

»Eine geradezu phänomenale Erscheinung ist der Kornet Virtuose Hr. Hugo Türpe. [...] Hr. Türpe ist ein Virtuose auf seinem Instrument, wie man ihn hier noch nicht gehört hat. Die Levy's und wie immer die anderen Kornettisten heißen, müssen sich vor ihm verstecken.«<sup>39</sup>

- 37 Undatierter Zeitungsausschnitt aus *Der Herold* mit dem Titel »Theater and Music. / Concert in the Academy« über Levy, Ort unbekannt (vielleicht Milwaukee oder Philadelphia), Türpe-Album, Nr. 0130.
- 38 Milwaukee Sentinel, »Amusement Notes«, kurz nach dem 2. Juni 1886, zweite Rezension von Türpes erstem Auftritt in Milwaukee am 1. Juni 1886, Türpe-Album, Nr. 0083/b.
- 39 »10 Boston / Daily Globe / Amerika«, 14.–21. August oder 6. November 1887, Türpe-Album, Nr. 0062.

»Association Hall was filled last night to hear the renowned Tuerpe [...], and not a soul went away disappointed. Herr Tuerpe had three regular numbers, but played seven in all, and his playing was at once contrasted with [Walter] Emerson [1856–1893] and Levy, and in this comparison Mr. Tuerpe does not suffer, but shows the skill of a master artist with his cornet.«<sup>40</sup>

»Herr Hugo Tuerp[e], one of the great virtuosi of Europe [...] comes here with the endorsement of the world famous musicians Wagner and Liszt, and he does the endorsement full justice, ranking with such cornetists as Levy.«<sup>41</sup>

**5. Hugo Türpe als Mensch** Schon bei der häufigen Gewährung von Zugaben lernten wir Hugo Türpe als großzügig kennen. Ein längerer Artikel aus Milwaukee enthält am Schluss eine Würdigung von Türpes Persönlichkeit.

»Es erübrigt nun noch, der Persönlichkeit des Künstlers einige Worte zu widmen. Hugo Türpe ist als Mensch ebenso liebenswürdig, wie als Virtuose hervorragend. Seine angenehme Erscheinung, welche durch einen tadellos proportionirten Körper, sowie durch einen, wenn nicht schönen, so doch ausdrucksvollen Kopf, den eine Fülle blonder Locken umrahmt, unterstützt wird, gewinnt ihm, bei seinem sicheren und gewandten Auftreten, sofort die Sympathieen des Publikums. Bei näherem Umgange verräth er eine tiefere, etwas pessimistische Lebensauffassung, die in dem Endresultat gipfelt: »Es ist alles eitel, durch einen liebenswürdigen Humor, sicheres, mehr auf Erfahrung als Schulweisheit sich gründendes Urtheil und einen oft kaustischen Witz, der das gerade herrschende Gespräch in eigenthümlicher Weise und stets von der richtigen Seite beleuchtet.

Wie alle ächten Künstlernaturen hat er bei großer Festigkeit des Willens und unbeugsamer Energie ein wahrhaft gutes und weiches Herz, welches sich vor Allem in aufopfernder Kindesliebe gegen seine alte Mutter, die stets um ihn sein muß, bethätigt. Wir wünschen dem jungen Künstler, der sich wiewohl im Zenith des Könnens doch erst in der aufsteigenden Bahn des Ruhmes befindet, eine weitere gedeihliche Zukunft.«<sup>42</sup>

Darauf fußend konnte Müller Folgendes hinzufügen:

»In folgendem soll nun die Bedeutung des großen Musikers als Mensch und Künstler noch besonders gewürdigt werden. Türpe war von untersetztem, fast zierlichem Körperbau und von sehr angenehmen Aeußeren. Er trug langes, blondes Lockenhaar, das wesentlich mit beitrug, seine Erscheinung zu heben. In den Zügen des Künstlers spiegelte sich Willensstärke, aber seine Augen verrieten große Güte. Er war freigebig, ja wohl zu freigebig und hat nie irdische Güter gesammelt. Er gehörte zu denen, die für jedermann und an jedem Orte immer ein freundliches Wort übrig haben. Mit großer Liebe hing er an seiner Heimat. Inmitten seiner Verwandten sah ich ihn manchmal beim gemüthlichen Kartenspiel in dem damals sehr einfachen Restaurant von Karl Vogel in Mohsdorf sitzen. Sein Auftreten war das des vollendeten Weltmannes. Die Straße betrat der Künstler fast nur in ernstem Schwarz und Zylinder.«<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Unbekannte Zeitung aus »Parkersburg, W[est] V[irginia] / d. 6 Febr. 1888«, Türpe-Album, Nr. 0090/b, über ein Konzert vom 5. Februar.

<sup>41</sup> Unbekannte Zeitung aus »Baltimore. 12 Febr 1888«, Türpe-Album, Nr. 0090/c.

<sup>42</sup> »Eine Künstlerspecialität. / Biographische Skizze von R. Sch.«, Sp. 6 f., unbekannte Zeitung, Milwaukee, 1886, Türpe-Album, Nr. 0002.jpg, 0003.jpg.

<sup>43</sup> Müller: Hugo Türpe, Sp. 27 f.

**6. Musikalischer Nachtrag** Am Ende des Vortrags am 12. Februar 2009 spielten Markus Würsch Türpes eigene Komposition *Fantasia Appassionata* und ich Türpes Schwanengesang vom Silvester 1890 und eine seiner Lieblingszugaben, »Jung Werners Abschied« (»Behüt dich Gott«) aus der Oper *Der Trompeter von Säckingen*. Wir spielten auf historischen »Cornets à pistons« – Würsch auf einem von F. Besson, Paris um 1924 und ich auf Türpes eigenem *Courtois* von 1889 – und wurden von Anna de Capitani auf einem Bechstein-Flügel von 1874 begleitet. Ein Mitschnitt der Opernmelodie findet sich als musikalischer Nachtrag zu diesem Text im Internet.<sup>44</sup>

Wir wissen, dass es nicht leicht ist, in die Fußstapfen des »göttlichen Hugo« zu treten, denn Müllers Worte warnen uns:

»Allerdings haben seine Tonschöpfungen nur bedingten Wert, indem ja kein anderer Musiker daran denken kann, diese überaus schwierigen Sachen vorzutragen. Groß war Türpe aber auch im Vortrage der einfachsten Volkslieder, bei dere[n] Klänge er seine Zuhörer nicht selten zum Weinen brachte.«<sup>45</sup>

Viel Vergnügen beim Zuhören!

#### **Anhang 1** Türpes solistisches Repertoire, alphabetisch nach Komponist, mit bekannten Aufführungsorten und -daten in chronologischer Ordnung

ANON. [kein Komponist angegeben; vielleicht Hartmann oder sogar Türpe?]: *Fantasia* (Milwaukee 11. 6. 1886)

ANON. [arr. Türpe]: Variation über »So leb' denn wohl du schönes Haus«, Lied (Kassel Zugabe 31. 8. 1885)

ANON.: »Zwei Äuglein blau«, Lied (Kassel Zugabe 20. 5. 1885)

ARBAN, Jean-Baptiste: *Der Carneval von Venedig / The Carneval of Venice* (Berlin 22. 4. 1881, 25. 10. 1881, 15. 11. 1882, 8. 2. 1885, Amsterdam 15. 7. 1883, 26. 8. 1883, Chemnitz 12. 5. 1885,<sup>46</sup> Kassel 20. 5. 1885, Milwaukee 4. 6. 1886, Appleton WI [2. Hälfte 1886],<sup>47</sup> Manitowoc WI 22. 7. 1888<sup>48</sup>)

BACH, Johann Sebastian: *Andante und Allegro* aus dem Concert No. 2 für Violine, Flöte, Hoboe und Trompete mit Streich-Orchester (Berlin 21. 3. 1885)

BALFE, Michael William: »Remember Me« aus der Oper *Zigeunerin* (Plymouth WI 8. 12. 1888)

BEETHOVEN, Ludwig van [arr. Türpe?]: *Beethoven-Waltz* (Milwaukee 18. 6. 1886)

<sup>44</sup> Siehe [www.youtube.com/user/fspinterpretation](http://www.youtube.com/user/fspinterpretation) (9. Juli 2014).

<sup>45</sup> Müller: Hugo Türpe, Sp. 28.

<sup>46</sup> Komponist nicht erwähnt. Das Werk wurde wie folgt beschrieben: »die als Violinvariation weit und breit bekannte Komposition »Der Karneval«, bei welcher namentlich die Wiedergabe der ungemein schwierigen Stellen, da die Melodie von allerhand Figuren reich umwoben ist, allgemeines Staunen erregte«. Meines Erachtens passt diese Beschreibung haargenau auf die Arban-Vertonung.

<sup>47</sup> Komponist nicht erwähnt.

<sup>48</sup> Komponist nicht erwähnt.

- BELLINI, Vincenzo: »Fantasia and Cavatina« aus *Beatrice di Tenda* (Point of Pines MA 19. 8. 1887)
- BENDER, C.: Concert-Polka voor Piston en Trompet (Amsterdam 22. 7. 1883)<sup>49</sup>
- BÉRIOT, Charles de: *Air varié* [ohne Nummer] (Berlin 10. 2. 1885)
- BÉRIOT: *Air varié* No. 5 (Berlin 28. 12. 1884)
- BÉRIOT: *Air varié* No. 6<sup>50</sup> (Milwaukee 8. 6. 1886) – siehe weiter unten bei Hartmann
- BÉRIOT: *Air varié* No. 7 (Amsterdam 4. 8. 1884, 26. 8. 1884)
- BÉRIOT: Violin Concerto (No. 7)<sup>51</sup> (Milwaukee 1. 6. 1886, Sheboygan WI 15. 8. 1886) – siehe Violin-Variationen No. 7, arr. Türpe, weiter unten
- BÉRIOT: Violin-Variationen (Siegen 20. 4. 1882, Pawlowsk 8. 8. 1882, Düsseldorf [1883],<sup>52</sup> Berleburg 26. 4. 1884, Markneukirchen [6. 1884])
- BÉRIOT: Violin-Variationen No. 7, arr. Türpe (Chemnitz 12. 5. 1885, Kassel 31. 8. 1885, Chicago 5. 12. 1886, 12. 12. 1886)
- BÉRIOT: Violinkonzert, arr. Türpe (Burgstädt Sommer 1883, Chicago 20. 1. 1887, 22. 2. 1887, Point of Pines MA 14. 8. 1887, 20. 8. 1887, Plymouth WI 8. 12. 1888, Burgstädt 17. 10. 1889)
- BÉRIOT: Variations ohne weitere Bezeichnung, arr. Türpe (Chemnitz 9. 5. 1885, Crimmitschau 4. 3. 1890)
- BÖHM, Carl: *Amor beato*, Walzer (Chicago 5. 12. 1886, Dayton OH 3. 2. 1888, Parkersville WV 6. 2. 1888, Chicago 12. 4. 1888, Manitowoc WI 22. 7. 1888, [Mittweida] 28. [? 1889/90])
- BÖHM: Concert Waltz / Konzertwalzer (Milwaukee 8. 6. 1886,<sup>53</sup> Chicago 5. 12. 1886, Schellenberg [1889/90])
- BÖHM: »Hast du mich lieb?«, Lied (Manitowoc WI 22. 7. 1888, Sheboygan WI 26. 8. 1888, Zwickau 29. 9.–5. 10. 1889, Burgstädt 17. 10. 1889)
- BÖHM: Liebesglück (Lunzenau [5. 1885], Milwaukee 25. 6. 1886, Chicago 12. 12. 1886, Nürnberg Zugabe 17. 8. [1889], Danzig Zugabe [Sommer] 1890, Schellenberg [1889/90], Burgstädt [1889/90])
- BÖHM: Lucca Waltz<sup>54</sup> (Manitowoc WI 12. 12. 1888, New Holstein WI 16. 12. 1888)
- CANNING, Effie: *Rock a bye Baby* (Plymouth WI 2. 12. 1887)
- DAMARÉ, Eugène: *Bravour Polka* (Frankfurt 1883,<sup>55</sup> Milwaukee 11. 6. 1886, 22. 6. 1886)
- DAMARÉ: *Fantasie-Polka* (Berlin 20. 3. 1885)
- DAMARÉ: *Polka de concert* (Lunzenau [5. 1885], Plymouth WI 2. 12. 1887, 8. 12. 1888, Manitowoc WI 12. 12. 1888, New Holstein WI 16. 12. 1888, Reichenbach 26. 9. 1889, Zwickau 27. 9. 1889, Crimmitschau 4. 3. 1890, Schneeberg [9.] 1890, [Mittweida] 28. [? 1889/90], Geithain [1889/90], Burgstädt [1889/90])

49 Solistennamen wurden allerdings nicht erwähnt, aber Türpe müsste dabei gewesen sein.

50 Im Programmheft als »de Beriot's Sixth Air« bezeichnet.

51 In einer Rezension aus Markneukirchen [vom Juni 1884] wurde das Stück als Violin-Variationen, nicht als Concerto No. 7 bezeichnet (obwohl es im Programm so hieß); zusätzlich wurde von ihm in der betreffenden Rezension aus Milwaukee als *Seventh Air and Variations*, arr. Türpe, geschrieben.

52 Ein Rezensent erwähnte, dass die Variationen ursprünglich in E standen und für Kornett nach A, eine Quinte tiefer, transponiert wurden.

53 Der Name des Komponisten erscheint als »Bohm«.

54 Könnte es sich bei diesem Stück um den Concert Waltz handeln?

55 Das Stück hieß hier »Bravour-Arie«, der Komponist wurde nicht genannt; vermutlich handelt es sich um diese Komposition.

- ERNST, arr.: *Carneval von Venedig*<sup>56</sup> (Kunstreise Westfalen 1877, Markneukirchen [6. 1884], Sheboygan WI 15. 8. 1886)
- FLOTOW, Friedrich von: *Die letzte Rose / The Last Rose of Summer*, arr. Türpe (Berlin 2. 11. 1884, Chemnitz Zugabe 9. 5. 1885, Chemnitz 12. 5. 1885, Milwaukee Zugabe 22. 6. 1886, Appleton WI [late 1886], Point of Pines MA Zugabe 14. 8. 1887, Boston Zugabe 6. 11. 1887, Dayton OH 3. 2. 1888, Parkersville WV 6. 2. 1888, Manitowoc WI Zugabe 12. 12. 1888, Bayreuth Zugabe 12. 8. [1889], Reichenbach Zugabe 26. 9. 1889)
- FLOTOW: *Zwei Stücke aus Martha* (Würzburg Zugabe [8. 1889])
- FUCHS, Otto: *Fantasie über Webers letzten Gedanken* (Kunstreise Westfalen 1877, Brüssel 11. 9. 1880, Berlin 30. 4. 1882, Pawlowsk 8. 8. 1882, Berlin [10. 1885])
- GÖTZE, Carl: »O schöne Zeit, o sel'ge Zeit«, Lied (Kassel 31. 8. 1885, Appleton WI [2. Hälfte 1886], Chicago 12. 12. 1886, 20. 1. 1887, Manitowoc WI 12. 12. 1888, New Holstein WI 16. 12. 1888, Crimmitschau Zugabe 4. 3. 1890, Schellenberg [1889/90])
- GOUNOD, Charles: *Faust-Walzer* (Point of Pines MA 19. 8. 1887, Sheboygan WI 26. 8. 1888, Zwickau 29. 9. –5. 10. 1889)
- HARTMANN, John: *De Beriot's 6<sup>th</sup> Air* (Milwaukee 8. 6. 1886, 25. 6. 1886)<sup>57</sup>
- HARTMANN: *Fantasie über das Thema »Du warst meine erste Liebe«* (Berleburg 26. 4. 1884)
- HARTMANN: *Fantasie über ein Volkslied* (Amsterdam 9. 8. 1884, 21. 8. 1884)
- HARTMANN: *Fantasie ohne weitere Bezeichnung* (Dresden 1880, Siegen 20. 4. 1882, Augsburg 10. 6. 1883, Herford 18. 5. 1884,<sup>58</sup> Frankfurt 27. 6. 1884, Colmar 6. 7. 1884,<sup>59</sup> Amsterdam 9. 9. 1884, Milwaukee 18. 6. 1886, Kassel 8. 6. 1890<sup>60</sup>)
- HARTMANN: *Favorit-Fantasie* (Berlin 10. 1881, 22. 3. 1882, Amsterdam 29. 7. 1883, 19. 8. 1883, 31. 8. 1884, Nordhausen 26. 5. 1884, Plauen 6. 6. 1884, Strassburg 4. 7. 1884, München 21. 7. 1884, Berlin 12. 10. 1884, 7. 12. 1884, 1. 2. 1885, Milwaukee 28. 6. 1886, Point of Pines MA Zugabe 14. 8. 1887)
- HARTMANN: *Variationen über das Lied: »An Alexis send ich dich«*<sup>61</sup> (Burgstädt [Juni] 1883, Amsterdam 8. 7. 1883, 12. 8. 1883, 2. 9. 1883, Markneukirchen [6. 1884], Chemnitz 9. 5. 1885, Kassel 20. 5. 1885, Milwaukee 4. 6. 1886, Sheboygan WI 15. 8. 1886)
- HÄSER, Carl: »Dann schau in's Auge deinem Kind«, Lied (Lunzenau [5. 1885], Kassel 8. 1885, 15. 8. 1885, 31. 8. 1885, Sheboygan WI 15. 8. 1886, Chicago 5. 12. 1886, Point of Pines MA 15. 8. 1887, Manitowoc WI 12. 12. 1888, New Holstein WI 16. 12. 1888, Nürnberg Zugabe 17. 8. [1889], Reichenbach 26. 9. 1889, Zwickau 27. 9. 1889, Crimmitschau 4. 3. 1890, Kassel 8. 6. 1890, Danzig [Sommer] 1890, Schneeberg [9.] 1890, Burgstädt [1889/90])
- HERFURTH, W.: *Concertino* (Dresden 2. 11. 1880)

<sup>56</sup> Wohl synonym mit der Arban-Fassung.

<sup>57</sup> Am 25. Juni hieß es nur »6<sup>th</sup> Air Varié«, der Komponist hieß nur »Beriot«. Hartmann wurde nur am 8. Juni erwähnt (»Variation der 6ten Berliot'schen [recte: Bériot] Concertarie«).

<sup>58</sup> Wahrscheinlich die Favorit-Fantasie (weil dieses Werk auf dem Tournee-Programm war; er spielte es wieder am 26. Mai in Nordhausen).

<sup>59</sup> Auch hier handelt es sich wohl um die Favorit-Fantasie (die gerade zwei Tage zuvor in Straßburg erklang).

<sup>60</sup> In einer Rezension wurde dieses Werk als Konzert-Fantasie bezeichnet. Vielleicht handelt es sich auch hier um die Favorit-Fantasie, aber wir können nicht sicher sein.

<sup>61</sup> Hartmanns Fantasie über ein russisches Volkslied, die Türpe am 8. Juli und 2. September 1883 in Amsterdam spielte, ist wohl dasselbe Stück. Aus diesem Grund erscheint es hier unter dem gegebenen Titel.



- HOCH, Theodor: Der Liebestraum (Kassel 8. 6. 1890)<sup>62</sup>
- LEVY, Jules: Bravour-Polka<sup>63</sup> (Amsterdam 15. 7., 12. 8. 1883)
- NESSLER, Victor E.: »Behüt dich Gott« (Chicago Zugabe 5. 12. 1886, Point of Pines MA 15. 8. 1887, Plymouth WI 8. 12. 1888, Bayreuth Zugabe 12. 8. [1889], Nürnberg Zugabe 17. 8. [1889], Würzburg Zugabe [8. 1889], [München 8. 1889], Reichenbach 26. 9. 1889, Burgstädt 17. 10. 1889, Geithain [1889/90], Schellenberg [1889/90])
- PFLUG, Hermann: »Lebewohl« Concert-Polka (Amsterdam 26. 8. 1883, Markneukirchen [6. 1884], Amsterdam 27. 8. 1884, Berlin 2. 11. 1884,<sup>64</sup> 21. 12. 1884, Burgstädt 17. 10. 1889)
- STERNBERG, Constantin: Ball Traum (»Mägdelein liegt im süßen Schummer«) (Sheboygan WI 26. 8. 1888, Plymouth WI 8. 12. 1888, Manitowoc WI 12. 12. 1888, New Holstein WI 16. 12. 1888)
- STRAUSS, [Johann]: Le désir, Fantasie<sup>65</sup> (Berlin 11. 11. 1884,<sup>66</sup> 15. 11. 1884)
- STRAUSS: Fantasie über Beethovens »Sehnsuchtswalzer« (Kassel [5.] 1885)<sup>67</sup>
- STRAUSS: unbezeichnete Fantasy (Point of Pines MA 17. 8. 1887)
- STRAUSS: Emperor Waltz [Kaiserwalzer] (Plymouth WI 2. 12. 1887)
- TANK: Nocturno, Poème lyrique (Chicago 22. 2. 1887,<sup>68</sup> Point of Pines MA 17. 8. 1887, Dayton OH 3. 2. 1888, Parkersville WV 6. 2. 1888, Philadelphia 9. 2. 1888,<sup>69</sup> Bayreuth Zugabe 12. 8. [1889], Burgstädt Zugabe 17. 10. 1889<sup>70</sup>)
- TRAD. [arr. Türpe ?]: »Annie Laurie« (Mahtomedi Chautauqua Assembly, Minnesota 25. 7. 1888)
- TRAD. [arr. Türpe ?]: »Dann denkst du mein«, Lied (Manitowoc WI Zugabe 12. 12. 1888)
- TRAD. [arr. Türpe ?]: »Home, Sweet Home« (Milwaukee 28. 6. 1886, Appleton WI [Ende 1886], Dayton OH 3. 2. 1888, Parkersville WV 6. 2. 1888)
- TRAD. [arr. Türpe ?]: »Wenn die Schwalben heimwärts ziehen« (Milwaukee Zugabe 28. 6. 1886)
- TÜRPE, Hugo: Abschieds-Ständchen (Kassel 31. 8. 1885)

- 62 Türpe spielte Der Liebestraum auch im Juni 1890 in Kassel, wie wir der Casseler Allgemeinen Zeitung vom 9. Juni 1890 entnehmen: »Als der stürmische, nicht endenwollende Beifall ihn immer wieder hervorrief, blies er noch als Zugabe ein Polka von einem französischen Componisten und »Liebestraum« von Hoch, beides wieder mit unübertroffener Meisterschaft.« Siehe Türpe-Album, Nr. 0133/0133a, bezüglich eines Abonnementskonzerts, das am 17. Juni 1890 in Magdeburg stattfinden sollte.
- 63 Es handelt sich bei diesem Stück, das Türpe nur zweimal im Sommer in Amsterdam aufführte, fast sicher um das gleichnamige Stück von Damaré, das er häufig aufführte. Programmhefte werden gern vom Druckfehlerteufel besucht.
- 64 Verzeichnet als Concert-Polka ohne Komponistennamen.
- 65 Wahrscheinlich mit dem folgenden Stück identisch.
- 66 Der Titel *Le désir* figurierte nicht an diesem Datum.
- 67 Siehe *Le désir*, Fantasie, ein Stück, das zuerst am 11. November 1884 zur Aufführung kam. Türpe spielte eine namenlose Fantasie von Johann Strauss, die wohl mit diesem Stück identisch ist, am 17. August 1887 im Badeort Point of Pines, Massachusetts (siehe das folgende Stück in der obigen Liste).
- 68 Hier durch Kornett und Orgel ausgeführt, eine Besetzung, die in der Meinung eines Rezensenten glücklicher ist als Kornett und Klavier.
- 69 An den drei Orten im Jahre 1888 wurde Türpe im Programm als Komponist angegeben, ein Fehler, der wahrscheinlich auf Türpes Agenten zurückzuführen ist.
- 70 Hier Reißinger [Reißiger ?] zugeschrieben.

TÜRPE: *Fantasie Appassionata* (Dresden 1880, Siegen 20. 4. 1882,<sup>71</sup> Berlin [1882], 22. 2. 1883, 6. 3. 1883, Breslau 6. 5. 1883, Leipzig 23. 5. 1883, Erfurt 27. 5. 1883,<sup>72</sup> Amsterdam 5. 8. 1883, 9. 9. 1883, Strassburg 5. 7. 1884, Mannheim 9. 7. 1884, Siegen 18. 7. 1884, Amsterdam 20. 9. 1884, Berlin 16. 10. 1884, 14. 12. 1884, 30. 12. 1884, 6. 3. 1885, Burgstädt 8. 5. 1885, Chemnitz 9. 5. 1885, 12. 5. 1885, Chicago 5. 12. 1886, 22. 2. 1887, Point of Pines MA 14. 8. 1887,<sup>73</sup> 20. 8. 1887, Boston 6. 11. 1887, Plymouth WI 2. 12. 1887, Dayton OH 3. 2. 1888, Parkersville WV 6. 2. 1888, Philadelphia 9. 2. 1888, Chicago 12. 4. 1888, Manitowoc WI 12. 12. 1888, New Holstein WI 16. 12. 1888)  
TÜRPE: *Fantasie ohne weitere Bezeichnung* (Burgstädt Sommer 1883, Worms 11. 7. 1884, Burgstädt 8. 5. 1885,<sup>74</sup> Milwaukee 11. 6. 1886, Appleton WI [2. Hälfte 1886])  
TÜRPE: *Fantasie Virtuosa*<sup>75</sup> (Milwaukee 1. 6. 1886, Bayreuth 12. 8. [1889], Nürnberg 17. 8. [1889], Würzburg [8. 1889], Reichenbach 26. 9. 1889, Zwickau 27. 9. 1889, Crimmitschau 4. 3. 1890, Danzig [Sommer] 1890, Schneeberg [9.] 1890, Geithain [1889/90], Schellenberg [1889/90])  
TÜRPE: *Grand Concert* (Sheboygan WI 26. 8. 1888)  
TÜRPE: *Großes Allegro* (Berleburg 26. 4. 1884)  
TÜRPE: *Imperial Waltz*<sup>76</sup> (Boston 6. 11. 1887)  
TÜRPE: *Konzert-Fantasie*<sup>77</sup> (Kassel 25. 7. 1885)  
TÜRPE: *Nocturno* (Kornett und Harfe) ([Mittweida] 28. [? 1889/90])  
TÜRPE: *Ozean-Fantasie* (Lunzenau [5. 1885], Sheboygan WI 15. 8. 1886,<sup>78</sup> Chicago 20. 1. 1887, Manitowoc WI 22. 7. 1888, Zwickau 29. 9.–5. 10. 1889, [Mittweida] 28. [? 1889/90], Burgstädt [1889/90])  
TÜRPE: *Russian Song* (Milwaukee 22. 6. 1886)  
WOLFF: »Farewell«-Serenade (Milwaukee 28. 6. 1886)

## Anhang 2 Chronologische Entwicklung seines solistischen Repertoires, einschließlich Zahl der durch Quellen belegten Aufführungen

1877 Fuchs: *Fantasie über Webers letzten Gedanken* (Kunstreise Westfalen 1877: 5 × 1877–1885)  
Ernst, arr.: *Carneval von Venedig* (Kunstreise Westfalen 1877: 3 × 1877–1886)

- 71 Hier erhielt das Werk, wahrscheinlich irrtümlicherweise, den Titel »großes Allegro appassionata«.
- 72 Wo Liszt ihn hörte und voll des Lobes war.
- 73 Der Name des Komponisten dieses Stückes, das als Kornettsolo ausgewiesen wird, erscheint im Programm als »Vieux Temps«. Es stimmt zwar, dass Vieuxtemps eine *Fantaisie appassionata* komponiert hat, Violinist Franz Kneisel führte dieses Werk zum Beispiel am 4. September 1884 in Amsterdam mit dem Bilse-Orchester auf; aber es handelt sich dabei um ein Stück, das mit Türpes Komposition überhaupt nicht verwandt ist.
- 74 Nicht die *Fantasie Appassionata*, sondern zusätzlich dazu.
- 75 Dieses Werke war das erste, das Türpe während seines Gastspiels in Milwaukee spielte. Überall, außer in Bayreuth, erscheint der Titel mit der falschen Buchstabierung *Fantasie Virtuoso*.
- 76 Auf dem Handzettel, der das Konzert ankündigte, hieß es bei diesem Stück, dass es »für den deutschen Kaiser komponiert, ihm gewidmet und vorgespielt« wurde (»composed, dedicated, and played before the Emperor of Germany«).
- 77 Wohl entweder die *Ozean-Fantasie* oder die häufig aufgeführte *Fantasie Appassionata*.
- 78 Hier hieß das Stück sogar *Grand Ocean Fantasie*.

- 1880 Herfurth: Concertino (Dresden 2. II. 1880)  
Hartmann: Fantasie ohne weitere Bezeichnung (Dresden 1880: 8× 1880–1890)  
Türpe: Fantasie Appassionata (Dresden 1880: 33× 1880–1888)
- 1881 Arban: Der Carneval von Venedig / The Carneval of Venice (Berlin 22. 4. 1881: 11× 1881–1889)  
Hartmann: Favorit-Fantasie (Berlin 10. 1881: 13× 1881–1887)
- 1882 Bériot: Air varié No. 7 = Violin Concerto (No. 7) = Violin-Variationen = Violin-Variationen  
No. 7, arr. Türpe = Violinkonzert ohne weitere Bezeichnung, arr. Türpe = Variations  
ohne weitere Bezeichnung, arr. Türpe<sup>79</sup> (Siegen 20. 4. 1882: 21× 1882–1890)
- 1883 Hartmann: Variationen über das Lied: »An Alexis send ich dich«<sup>80</sup> (Burgstädt [Juni] 1883:  
11× 1883–1886)  
Türpe: Fantasie ohne weitere Bezeichnung (Burgstädt [Juni] 1883: 5× 1883–1886)  
Damaré: Bravour Polka (Frankfurt [Juni] 1883: 3× 1883–1886)  
Levy: Bravour-Polka<sup>81</sup> (Amsterdam 15. 7. 1883: 2× 1883)  
Bender: Concert-Polka voor Piston en Trompet (Amsterdam 22. 7. 1883)  
Pflug: »Lebewohl«, Concert-Polka (Amsterdam 26. 8. 1883: 5× 1883–1889)
- 1884 Hartmann: Fantasie über das Thema »Du warst meine erste Liebe« (Berleburg 26. 4. 1884)  
Türpe: Großes Allegro (Berleburg 26. 4. 1884)  
Flotow: Die letzte Rose / The Last Rose of Summer, arr. Türpe (Berlin 2. II. 1884: 12× 1884–  
1889)  
Strauss, Johann: Le désir, Fantasie (Berlin 11. II. 1884: 4× 1884–1887)  
Bériot: Air varié No. 5 (Berlin 28.12. 1884)
- 1885 Bériot: Air varié [ohne Nummer] (Berlin 10. 2. 1885)  
Damaré: Fantasie-Polka (Berlin 20. 3. 1885)  
Bach: Andante und Allegro aus dem Concert No. 2 für Violine, Flöte, Hoboe und Trompete  
mit Streich-Orchester (Berlin 21. 3. 1885)  
Anon.: »Zwei Äuglein blau«, Lied (Kassel Zugabe 20. 5. 1885)  
Böhm: Liebesglück (Lunzenau [5. 1885]: 7× 1885–1889)  
Damaré: Polka de concert (Lunzenau [5. 1885]: 12× 1885–1889/90)  
Häser: »Dann schau in's Auge deinem Kind«, Lied (Lunzenau [5. 1885]: 17× 1885–1889/  
90)  
Türpe: Ozean-Fantasie (Lunzenau [5. 1885]: 7× 1885–1889/90)  
Strauss, Johann: Fantasie über Beethovens »Sehnsuchtswalzer« (Kassel [5.] 1885)  
Türpe: Konzert-Fantasie (Kassel 25. 7. 1885)  
Anon.: Variation über »So leb' denn wohl du schönes Haus«, Lied [arr. Türpe?] (Kassel  
Zugabe 31. 8. 1885)  
Götze: »O schöne Zeit, o sel'ge Zeit«, Lied (Kassel 31. 8. 1885: 8× 1885–1889)  
Türpe: Abschieds-Ständchen (Kassel 31. 8. 1885)

79 Bei den verschiedenen Titeln handelte es sich wohl um dasselbe Stück.

80 Zu diesen Aufführungen rechnen wir Hartmanns Fantasie über ein russisches Volkslied, die Türpe am 8. Juli und 2. September 1883 in Amsterdam spielte. Zwischen dem 8. Juli und dem 9. September 1883 spielte Türpe als Solist an der »Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling« in Amsterdam. Diese Angaben, die mir bisher nicht bekannt waren, verdanke ich Herrn Prof. Jochen Güntzel (E-Mail vom 10. September 2008).

81 Ich habe dieses Stück unter Levys Namen hier aufgeführt, obwohl – siehe oben – der starke Verdacht besteht, dass es sich um eine Komposition Damarés handelt.

- 1886 Türpe: *Fantasie Virtuosa* (Milwaukee 1. 6. 1886: 11 × 1886–1889/90)  
 Hartmann: *De Beriot's 6<sup>th</sup> Air = Bériot: Air varié No. 6* (Milwaukee 8. 6. 1886: 2 × 1886)  
 Böhm: *Concert Waltz / Konzertwalzer* (Milwaukee 8. 6. 1886: 3 × 1886–1889/90)  
 Anon. [kein Komponist angegeben; vielleicht Hartmann oder sogar Türpe?]: *Fantasie* (Milwaukee 11. 6. 1886)  
 Beethoven, [arr. Türpe?]: *Beethoven-Waltz* (Milwaukee 18. 6. 1886)  
 Türpe: *Russian Song* (Milwaukee 22. 6. 1886)  
 Trad. [arr. Türpe?]: »Wenn die Schwalben heimwärts ziehen« (Milwaukee Zugabe 28. 6. 1886)  
 Bellini: »Fantasia und Cavatina« aus *Beatrice di Tenda* (Point of Pines 19. 8. 1887)  
 Trad. [arr. Türpe?]: »Home, Sweet Home« (Milwaukee 28. 6. 1886: 4 × 1886–1888)  
 Wolff: »Farewell«-Serenade (Milwaukee 28. 6. 1886)  
 Böhm: *Amor beato, Walzer* (Chicago 5. 12. 1886: 5 × 1886–1889/90)  
 Nessler: »Behüt dich Gott« (Chicago Zugabe 5. 12. 1886: 11 × 1886–1889/90)
- 1887 Tank: *Nocturno, Poème lyrique* (Chicago 22. 2. 1887: 7 × 1887–1889)  
 Gounod: *Faust-Walzer* (Point of Pines MA 19. 8. 1887: 3 × 1887–1889)  
 Türpe: *Imperial Waltz* (Boston 6. 11. 1887)  
 Canning: *Rock a bye Baby* (Plymouth WI 2. 12. 1887)  
 Strauss, Johann: *Emperor Waltz* (Plymouth WI 2. 12. 1887)
- 1888 Sternberg: *Ball Traum* (»Mädelein liegt im süßen Schlummer«) (Sheboygan WI 26. 8. 1888: 4 × 1888)  
 Böhm: »Hast du mich lieb«, Lied (Manitowoc WI 22. 7. 1888: 4 × 1888–1889)  
 Trad. [arr. Türpe?]: »Annie Laurie«, Lied (Mahtomedi Chautauqua Assembly, Minnesota 25. 7. 1888)  
 Türpe: *Grand Concert* (Sheboygan WI 26. 8. 1888)  
 Balfe: »Remember Me« aus der Oper *Zigeunerin* (Plymouth WI 8. 12. 1888)  
 Türpe: *König's Polonaise für Blaskapelle* (Plymouth WI, 8. 12. 1888)  
 Trad. [arr. Türpe?]: »Dann denkst du mein«, Lied (Manitowoc WI Zugabe 12. 12. 1888)  
 Böhm: *Lucca Waltz* (Manitowoc WI 12. 12. 1888: 2 × 1888)
- 1889 Flotow: *Zwei Stücke aus Martha* (Würzburg Zugabe [8.] 1889)
- 1889/90 Türpe: *Nocturno* (Kornett und Harfe) ([Mittweida] 28. [?] 1889/90)
- 1890 Hoch: *Der Liebestraum* (Kassel 8. 6. 1890)

### Anhang 3 Erhaltene Photos und anderes

- 1 um 1875: Photo, Atelier Gustav Schröder, Mittweida – Heimatmuseum Burgstädt<sup>82</sup>  
 2 und 3 1882: Zwei Photos, Portrait-Album, O. Reisener St. Petersburg, mit hs. Texte auf der Rückseite: »Die beiden treuen Freunde Hugo Türpe [und] Oskar Brückner<sup>83</sup> in angeheiterter Stimmung« – Heimatmuseum Burgstädt

82 Alle Objekte im Heimatmuseum wurden identifiziert von André Teichmann, der mich freundlicherweise darauf aufmerksam machte.

83 Brückner war Cellist; zusammen mit Türpe war er einer von vier Solisten mit einem Orchester unter dem Dirigenten Hlawatsch in Pawlowsk am 17. Juni 1882; siehe NZfM 78 (1882), H. 28, S. 307, und Musikalisches Wochenblatt 13 (1882), H. 29, S. 344.

- 4 um 1885–1891: Photo, anon. aber sicher von Türpe, der ein Kornett in A in der Hand hält, erstellt von Karl Otto Möckel, Bahnhofstrasse, Burgstädt – Heimatmuseum Burgstädt (Kopie; das Original wurde am 6. Januar 1999 als verloren gemeldet)
- 5 um 1886: Lithographie von Türpe, Brustbild, mit Pince-nez, mit Legende »HUGO TÜRPE / THE WORLD'S GREATEST / CORNET VIRTUOSO, / FROM THE / IMPERIAL ROYAL ORCHESTRA BILSE, BERLIN. / POSSESSOR OF THE / GOLD MEDAL WITH CROWN FOR ART AND SCIENCE.«,<sup>84</sup> erstellt von »The Gugler Litho. Co. Milwaukee« (1999: North Star Print Group) – Heimatmuseum Burgstädt (die Quelle der Abbildung im Artikel von 1924, siehe Bibliographie)
- 6 um 1881–1885: Aquarell »Dirigent Bilse – [Trompeter] Türpe« von Emil Rumpf (1859–1948) – Trompetenmuseum Bad Säckingen (Inv.-Nr. 1019-002)
- 7 Ein Kornett von Courtois ist auch erhalten! Es handelt sich wohl um Türpes letztes Instrument. Es hat keine Seriennummer, nur »I 2 3« auf den drei Ventilbüchsen; das letzte Datum auf dem Schallstück ist 1889. (Die verschiedenen Daten und Inschriften: Médaille de 1<sup>re</sup> classe, Exposition Universelle 1855; Médaille Londres 1862, Exposition Universelle; Paris 1867, Médaille d'honneur en argent; 1<sup>er</sup> prix Grande Médaille d'or, Exposition de Moscou 1872; Médaille d'or, Paris 1878; Médaille d'or, Paris 1889.) Mundstück und B-Mundrohr sind auch erhalten. Am Hauptstimmzug sind zwei Zwingen von je 2,8 cm Länge hinzugefügt worden, womit das Instrument wohl vom »high pitch« zum »low pitch« konvertiert wurde, wie früher üblich – Heimatmuseum Burgstädt (Dauerleihgabe Bruno Wildemann, Freiberg)

#### Anhang 4 Bibliographie und Quellenverzeichnis in chronologischer Reihenfolge

ZEITSCHRIFT FÜR INSTRUMENTENBAU 2 (1881/82), S. 322 (spielte ein Kornett von Courtois)  
 Verschiedene Erwähnungen im »Türpe-Album«, Türpes persönliche Sammlung von etwa zweihundert Zeitungsrezensionen, Konzertprogrammen und anderem aus seinen Konzert-tourneen (Kreisarchiv Wechselburg, Inv.-Nr. 3796), und im Familienarchiv Medding'sche Erben (FME, Lahnstein), eine große Sammlung von Rezensionen und Notizen, das Berliner Concerthaus betreffend

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 13 (13. Juli 1882), H. 29, S. 344 und Neue Zeitschrift für Musik 78 (7. Juli 1882), H. 28, S. 307 (trat am 17. Juli als Solist in Pawlowsk auf)

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 15 (22. Mai 1884), H. 22, S. 285 (Rezension einer Duo-Aufführung in Berleburg mit dem Pianisten Reim)

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 15 (7. August 1884), H. 33, S. 413 (erscheint als einer von vier Solisten mit dem Bilse-Orchester in Straßburg)

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 21 (19. Juni 1890), H. 26, S. 332 (ist der einzige Solist auf seinem Instrument, dem Kornett, in der Künstlerliste des renommierten Berliner Impresarios Hermann Wolff)

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 22 (16. Juli 1891), H. 29, S. 383 (Todesnachricht)

84 Deutsche Übersetzung: »HUGO TÜRPE, / DER WELTGRÖSSTE / KORNETTVIRTUOSE / AUS DEM / KAISERLICH-KÖNIGLICHEN ORCHESTER BILSE, BERLIN. / BESITZER DER / GOLDMEDAILLE MIT KRONE FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT.«

EMIL RUMPF: Aquarell »Trompeter Türbe, Dirigent Bilse« (um 1882–1885), Trompetenmuseum Bad Säckingen, Inv.-Nr. 1019-002, siehe Edward H. Tarr: Trompetenmuseum Bad Säckingen: Katalog, Bad Säckingen 1985, S. 78

ALFRED HUGO SCHUMANN: Eine Erinnerung an Hugo Türpe, in: Aus der Heimat – für die Heimat. Zwanglose Blätter für Heimatkunde und Heimatpflege. Ein Beiblatt zum Burgstädter Anzeiger und Tageblatt (1924), Nr. 10, Sp. 76–78 (mit Porträt)

EMIL MÜLLER: Hugo Türpe. Ein Lebensbild des Künstlers, in: Aus der Heimat – für die Heimat (1934), Nr. 4, Sp. 25–28 (enthält besonders viele wertvolle biographische Informationen)

RICHARD STEGMANN: schriftliche Mitteilung vom 6. April 1979

FRIEDEL KEIM: Das Trompeter-Taschenbuch, Mainz 1999, S. 317

ANDRÉ TEICHMANN: schriftliche Mitteilungen, mit Photos und sonstige Informationen über Objekte im Heimatmuseum Burgstädt, vom 17. und 20. Oktober, 6. November, 1. Dezember 1999

THOMAS ALTMANN (Milwaukee Public Library): schriftliche Mitteilung vom 10. Dezember 1999

EDWARD H. TARR: East Meets West, Stuyvesant NY 2000 (Bucina: The Historic Brass Society Series, Bd. 4), S. 376–377 (mit zwei Bildern)

FRIEDEL KEIM: Das große Buch der Trompete, Mainz 2005, S. 106–107

EDWARD H. TARR: Der »sehr beliebte Solo-Cornettist« Theodor Hoch (1842–1906), in: Mitteilungen der Benjamin Bilse Gesellschaft e. V. 6 (2007), H. 14, S. 1–37, verkürzte englische Übersetzung: Theodore Hoch: The »Much Beloved Solo Cornetist of Bilse's Capelle«, in: Historic Brass Society Journal 19 (2007), S. 71–101

FRANS SCHOUTEN: De Kapel van Benjamin Bilse te Amsterdam in 1884, in: Mitteilungen der Benjamin Bilse Gesellschaft e. V. 7 (2008), H. 18, S. 1–11, mit einer deutschen Zusammenfassung von Arnd Sievert: Die Bilse'sche Kapelle in der Niederländischen Presse in den Jahren 1876, 1877 und 1884, ebd., S. 12–13

JOCHEN GÜNTZEL: E-Mail-Mitteilung vom 10. August 2008



Rainer Egger

## **Charakteristik der modernen Orchestertrompete im Vergleich zur Klappentrompete**

Wenn in heutiger Zeit das Trompetenkonzert von Joseph Haydn ansteht, so kommen für den Trompeter am ehesten die folgenden drei Instrumententypen in Frage: die hohe Es-Trompete, die Orchestertrompete in B oder die Klappentrompete in tief Es. Wenn wir uns nach dem Originalinstrument richten wollen, so fällt die Wahl unweigerlich auf die Klappentrompete. Um jedoch auch die Hintergründe und Konsequenzen der Wahl des Instrumentes besser verstehen zu können, lohnt es sich, die Spielweise näher anzuschauen, die grundverschieden ist. Der Grundgedanke zu dieser Gegenüberstellung besteht darin, dass jedes Instrument einen eigenen akustischen Charakter hat, der ihm durch seine Mensur und die Gestaltung der Rohrkonstruktion gegeben wurde. Wenn der Musiker das Instrument so einsetzt, wie es diesen Eigenschaften entspricht, dann wird seine Spielweise vom Instrument gut unterstützt und es bleibt ihm mehr Energie für die musikalische Gestaltung.

Markus Würsch spielte beim mündlichen Vortrag des vorliegenden Beitrags Ausschnitte aus dem Haydn-Konzert, damit der Unterschied zwischen den verschiedenen Instrumenten hörbar wurde. Hier folgt nun in tabellarischer Form eine Aufstellung der wichtigsten Unterschiede (Tabelle 1 und 2):

- Unterschied zwischen Ventil- und Klappenbindung
- Klangunterschiede bei offener und geschlossener Klappenstellung
- Wirkung der Einschwingvorgänge bei Staccato-Partien
- Ausreizung der Dynamikstufen Fortissimo und Pianissimo
- Möglichkeiten zur Klanggestaltung
- Biegen der Töne

Um die Unterschiede deutlich zu machen, stelle ich sie hier in Bezug auf die Dämpfungseigenschaften einander gegenüber. Nehmen wir an, es müsste mit derselben Anregungsenergie, mit demselben Mundstück das *des* einmal auf einer Orchestertrompete und einmal auf einer Klappentrompete angespielt werden. Um die Unterschiede zu messen, bauen wir in den Mundstückkessel ein Mikrophon ein, mit Hilfe dessen man die Vibrationsstärke (Amplitude) der schwingenden Luftsäule eruieren kann. Obwohl beide Töne mit derselben Energie angeregt werden, wird das Messergebnis bei der Klappentrompete tiefer ausfallen als bei der modernen Trompete, weil bei ersterer mehr Energie ›verloren‹ geht. Verloren gehen kann Energie allerdings nicht nur zum Beispiel durch Undichtigkeit; wieviel von der Energie in den Ton umgesetzt wird, hängt auch von der Bauweise eines Instrumentes und der Materialwahl ab.

Aspekte des Tons	Energieaufwand größer    kleiner	Akustisches Verhalten	Musikalische Qualität
Einschwingvorgang	×	Tonaufbau erfordert mehr Zeit und kräftigen Zungenimpuls	
Artikulation	×		Deutliche Artikulation; ideal für polypho- ne Musik; kann als zu harte Artikulation wirken (beim Kantilenenspiel)
Staccato		Töne rasten gut, aber nicht sehr schnell ein; bei schwachem Zungenimpuls kann der Ton nicht mehr angeregt werden	Ungünstig für sehr schnelle Staccato- partien; Einschwinggeräusche werden wahrnehmbar
Einrastverhalten	×	Töne rasten gut ein	Sicheres Spielen bei großen Intervall- sprüngen
Legato	×	Erschwert durch das Einrastverhalten	Bindungen wirken gebrochen
Lippentriller	×	Das Schwingungssystem wirkt steif	Die beteiligten Töne werden deutlich wahrgenommen; kann auch schwerfällig wirken
Stationärer Teil	×		
Gehaltener Ton	×	Wird vom Instrument gut unterstützt	
Klang			Grundtönig, kernig; geringe Mischungs- fähigkeit
Pianissimo	×	Ton tendiert im Pianissimo zum Abreißen	Zu laut in kleiner Besetzung
Fortissimo	×		Ideal für großes Orchester
Intonation	×	Sichere Intonation im Bereich der Stimmung des Instruments	
Biegen der Töne	×	Erfordert großen Energieaufwand	Kann zu Reduktion der Klangintensität führen

TABELLE 1    **Toneigenschaften in einem stabilen Schwingungssystem (Orchestertrompeten).**  
Die Aussagen beziehen sich auf den Vergleich von Instrumenten gleicher Rohrlänge.

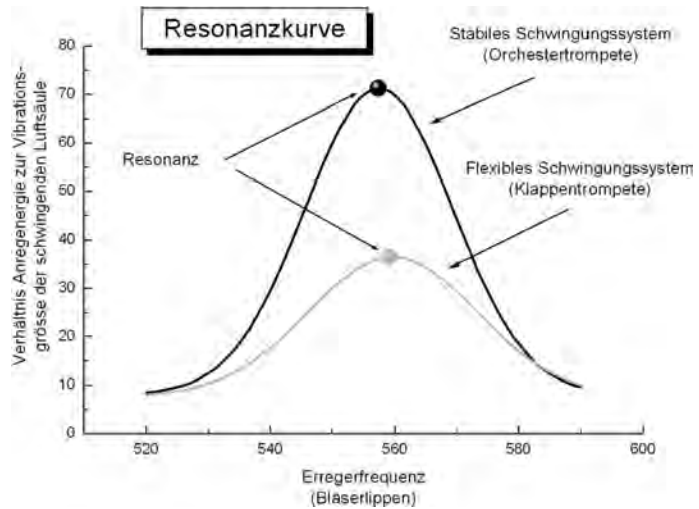
Wenn wir uns dem Diagramm zuwenden (Abbildung 1), so erkennen wir zwei Kurven, die beide bei etwa 554 Hz, was unserem gespielten *des* entspricht, ein Maximum aufweisen. Diese Maxima sind für die beiden Instrumente unterschiedlich hoch. Die schwarze Kurve steht für die Resonanzcharakteristik der Orchestertrompete. Da bei dieser mehr Energie im Instrument bleibt, fällt der Spitzenwert deutlich höher aus als bei der grauen Linie, die die Werte der Klappentrompete zeigt. Die Orchestertrompete kann mehr von der Anregenergie umsetzen und der abgestrahlte Klang wird daher auch lauter ausfallen als bei der Klappentrompete. Wenn nun beide Töne die gleiche Lautstärke haben sollen, so muss man die Klappentrompete lauter, also mit mehr Energie anspielen. Da bekanntlich bei lauterem Spielen die abgestrahlte Klangfarbe obertonreicher wird, unterscheiden sich die beiden gespielten Töne in der Klangfarbe. Man kann auch sagen, der Energieverlust im Instrument bestimmt, wie sich die Klangfarbe in Abhängigkeit von der Lautstärke des Tones verändert.

Aspekte des Tons	Energieaufwand größerkleiner	Akustisches Verhalten	Musikalische Qualität
Einschwingvorgang	×		Reduzierte Wahrnehmung des Einschwingvorgangs durch Zuhörer
Artikulation	×	Ton entsteht auch bei schwachem Impuls (weiche Artikulation)	Ideal für Begleitung von Gesang
Staccato		Deutliche Tontrennung erfordert Kraft	Tendenz zu undeutlichem Staccato-Effekt
Einrastverhalten	×	Schwach ausgeprägt	Große Intervallsprünge sind riskant
Legato	×	Unterstützt durch reduziertes Einrastverhalten	Bindungen wirken übergangslos
Lippentriller	×	Kann geschmeidig gestaltet werden	Wirkt virtuos, eventuell etwas verwischt
Stationärer Teil	×		
Gehaltener Ton	×	Wird vom Instrument wenig unterstützt	
Klang			Farbreich, obertonreich; mischt sich gut mit Streicherklang
Pianissimo	×	Tonerzeugung und -führung bis weit ins Pianissimo möglich	Ideal für kleines Orchester
Fortissimo	×	Begrenzt möglich, Instrument absorbiert viel Energie	Zu leise in großer Besetzung
Intonation	×	Gute Intonation erfordert viel Kraft und Konzentration	
Biegen der Töne	×	Anpassungsfähig, flexibel; Töne sind meist gut biegsam	Ein Verlust der Klangintensität tritt erst bei größeren Stimmungskorrekturen auf

**TABELLE 2** Toneigenschaften in einem flexiblen Schwingungssystem (historische Trompeten).  
Die Aussagen beziehen sich auf den Vergleich von Instrumenten gleicher Rohrlänge.

Die nächste Aufgabe ist, mit derselben Energie wieder ein *des* zu spielen und dabei den Ziehbereich auszutesten. Wir stellen fest, dass es auf der Klappentrompete wesentlich einfacher geht. Schauen wir uns die Kurven in der Umgebung der Spitzen an. Bei der schwarzen stellen wir fest, dass die Kurve wesentlich steiler abfällt. Wenn hier also das *des* um 15 Cent gebogen werden müsste, würde sich das Schwingungsverhalten des Instruments bezogen auf die zu spielende Frequenz schneller verändern als bei der grauen Kurve. Das Instrument hilft bekanntlich mit, die geblasene Energie zu unterstützen. Da das Maximum der schwarzen Kurve höher ist, haben wir auch mehr Unterstützung vom Instrument her. Da aber die Kurve schnell abfällt, fällt auch die Unterstützung vom Instrument her entsprechend schneller ab. Praktisch sieht es dann so aus, dass der Trompeter bei dieser Charakteristik beim Biegen mehr Energie zuführen muss, damit der Ton etwa dieselbe Klangfarbe und Lautstärke beibehält. Was aus den Kurven nicht hervorgeht, ist das unterschiedliche Einschwingen der Töne. Bei einem »stabilen« System

**ABBILDUNG 1** Charakteristische Unterschiede zwischen stabilem und flexiblem Schwingungssystem



braucht es einen stärkeren Zungenimpuls, mit dem Vorteil, dass die Töne besser einrasten, was die Treffsicherheit verbessert. Vorteilhaft ist das, wenn fanfarenartige Motive gespielt werden. Ein gegenteiliges Anspiel-Verhalten haben wir bei einem »flexiblen« System. Da kann man die Töne mit wenig Impuls anregen, was im Piano von Vorteil ist und das Anspielen im hohen Register erleichtert. Allerdings besteht hier die Gefahr, dass der Zuhörer die Tonentstehung zu unklar wahrnimmt, was dann den Musikgenuss sehr einschränken kann. Eigentlich könnte man doch die beiden gegensätzlichen Resonanz-Qualitäten vereint in der Musik gut gebrauchen. Die Physik hier zu überlisten, bleibt wohl ein Traum der Instrumentenbauer: Man kann diesem Ideal nur mehr oder weniger nahe kommen. Der Mangel, der dadurch entsteht, dass dieses Ideal nicht wirklich erreicht werden kann, zeigt sich besonders bei der Instrumentenwahl für ein Solokonzert. Hier stellt sich die entscheidende Frage, ob es dem Interpreten, der Interpretin mehr um die Sicherheit oder um interpretatorische Möglichkeiten geht.

Nun wollen wir einige charakteristische Aspekte der drei in Frage kommenden Instrumente näher beleuchten. Wir beginnen mit der Einschwingzeit. Nach meinen Beobachtungen kann man das Einschwingen des Tones in zwei Teile aufgliedern. Wenn der Bläser den ersten Impuls gibt, wandert dieser zum Schallstück. Am Schallstückausgang wird ein Teil dieser Energie in den Raum abgestrahlt, der restliche wandert zurück zur Anblasstelle. Die Zeitspanne, die der Impuls dazu benötigt, nenne ich den ersten Teil; sie ist von der Wellengeschwindigkeit und von der Länge des Rohres abhängig. Logischerweise, wie das Diagramm deutlich zeigt (Abbildung 2), dauert dieser Zeitabschnitt bei der Klappentrompete länger als bei den Orchestertrompen. Während das erste Druckpaket wandert, werden weitere vom Bläser in das Instrument geblasen. Ist der erste Impuls wieder bei der Anblasstelle angekommen, der erste Teil also abgeschlossen, kann ein Klang aufgebaut werden. Diese weitere Zeitspanne, die dem zweiten Teil des Ein-

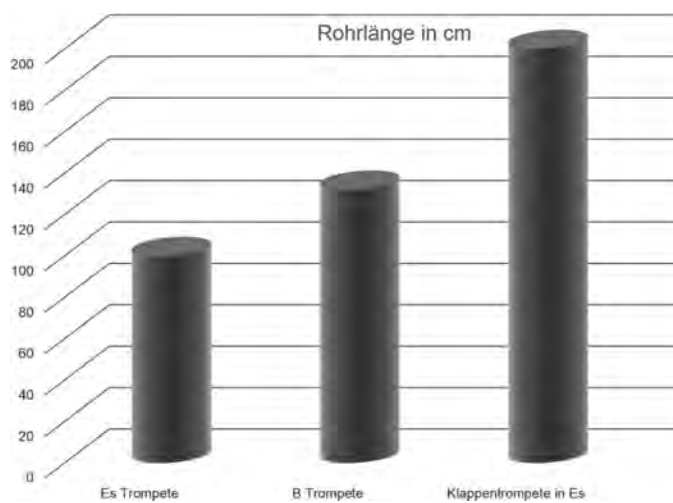


ABBILDUNG 2 oben: Einfluss der Instrumentenlänge auf den Einschwingvorgang. Die Einschwingzeit ist weitgehend abhängig von der Instrumentenlänge. Mitte: Eine kurze Einschwingzeit wird als harte, eine lange als weiche Tonentstehung wahrgenommen.

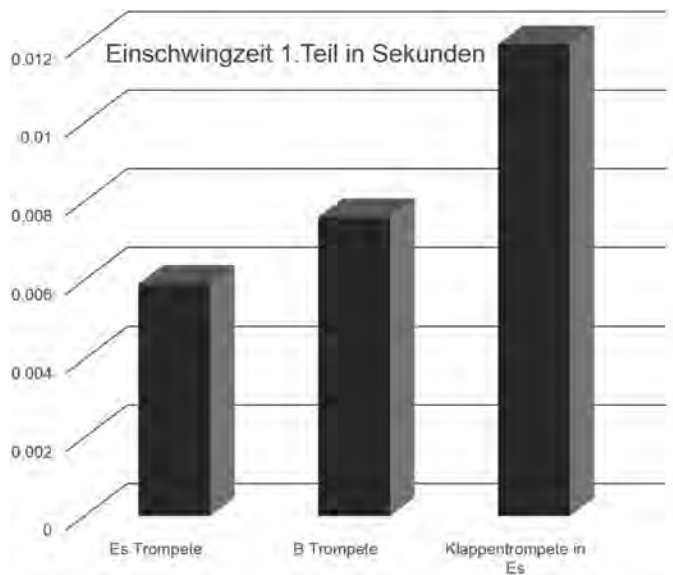
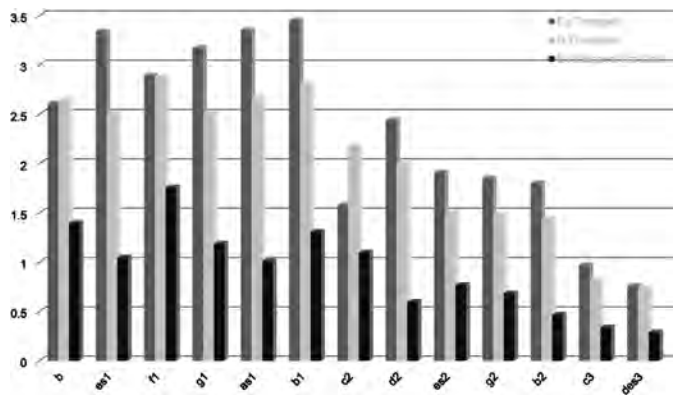


ABBILDUNG 3 unten: Vergleich der Anreggüte der drei Trompeten, die für das Haydn-Konzert in Frage kommen



schwingens entspricht, ist einerseits von der Schwingungseigenschaft der Rohrkonstruktion abhängig, andererseits aber auch von der Art und Weise, wie der Musiker anregt.

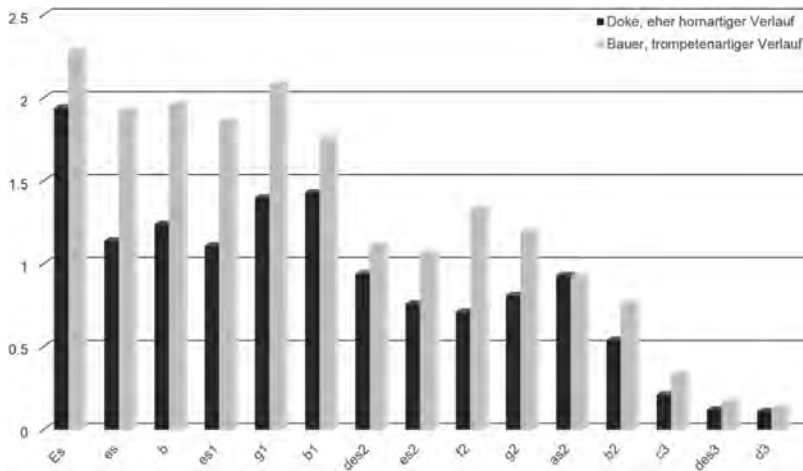
Wenn der Musiker für eine Interpretation mit einer Klappentrompete ein möglichst präzises, kurzes Einschwingen anstrebt, so ist das etwas, was dem Instrument nicht wirklich entspricht. In diesem Fall muss der Spieler, um den langen ersten Teil des Einschwingens auszugleichen, nach dem Zungenimpuls entsprechend mehr Energie zuführen, damit der Aufbau des Klanges in möglichst kurzer Zeit stattfinden kann. Der Zungenimpuls selbst kann nur begrenzt Einfluss auf das Einschwingen nehmen. Da das flexible Schwingungssystem kein ausgeprägtes Einrastverhalten bereitstellt, könnte ein starker Zungenimpuls dazu führen, dass der Ton entweder nicht getroffen wird oder dass er, bis er sich zentriert hat, mit unschönen Nebengeräuschen verbunden ist.

Das Gegenteil ist der Fall, wenn der Spieler mit der hohen Es-Trompete einen Ton mit einem schwachen Impuls anregen will, damit der Einschwingvorgang vom Zuhörer als weich wahrgenommen werden kann, also eine ähnliche Wirkung erzielt werden kann, wie es bei einer Klappentrompete natürlich ist. Hier müsste mit schwächster Zunge angestoßen werden, um dadurch zu versuchen, den Klंगाufbau (den zweiten Teil) zeitlich zu dehnen. Beim stabilen Schwingungssystem besteht dann allerdings die Gefahr, dass der Ton schwerlich kommt, oder ganz wegfällt.

Ich habe versucht, mit Kennzahlen die Anreggüte darzustellen; sie bezieht sich auf den Teil des Tones nach dem Einschwingen (Abbildung 3). In der waagrechten Achse haben wir die wichtigen Töne, die im Haydn-Konzert vorkommen. Die Höhe der Säulen sagt aus, wie stark das System ›Mundstück plus Instrument‹ die Anregung unterstützt. Ganz offensichtlich geht aus dem Diagramm hervor, dass die hohe Es-Trompete nahezu durchgehend die Anregung besser unterstützt als die beiden anderen Trompeten. Hätte ich statt der Klappentrompete nach Doke eine solche nach Bauer in den Vergleich gesetzt, dann wäre die Differenz zu den Orchestertrompeten nicht so gravierend ausgefallen. Abhängig vom Modell der jeweils gewählten Trompete würden sich die Ergebnisse immer etwas anders darstellen. Erfahrungsgemäss wird aber eine hohe Es-Trompete immer höhere Balken ergeben als eine B-Trompete, eine Klappentrompete niedrigere als eine Orchestertrompete.

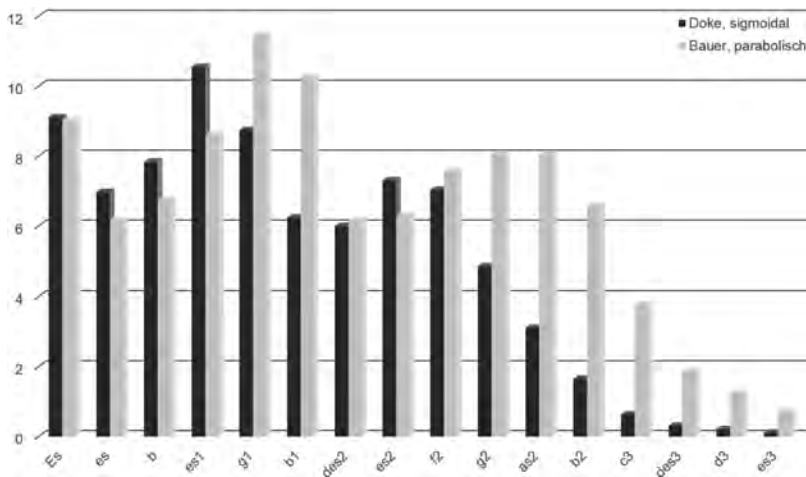
In folgendem Diagramm (Abbildung 4), welches ebenfalls die Anreggüte zeigt, haben wir in der waagrechten Achse die Partialtonreihe bei geschlossenen Klappen. Bei Klappentrompeten findet man zwei unterschiedliche Typen von Schallstückkonturen. Ich denke, dass nach der Zeit des Clarinblasens der Trompetenklang teilweise in eine andere Richtung ging: Man hat die Schallstückkontur ›hornartiger‹ gestaltet. Die Trompete hatte ihren hohen Status von früher verloren. Immer mehr wurden Hörner ins Orchester integriert, die den Vorteil hatten, dass man sie durch Stopfen chromatisch spielen konnte, was ja bei der Trompete erst mit der Erfindung der Klappentrompete in ähnlichem





**ABBILDUNG 4 oben:**  
Anreggüte der Schallstück-  
formen. Doke und Bauer  
mit gleichem Mundstück

**ABBILDUNG 5 unten:**  
Anreggüte zweier Klappen-  
trompetenmensuren. Die  
Mensur von Alois Doke,  
Linz, mit dazugehörigen  
Mundstück (sigmoidale  
Kesselform); die Mensur  
von Johann Eduard Bauer,  
Prag, mit Mundstück  
(parabolische Kesselform)



Ausmaß möglich wurde. Vielleicht war ein Einfluss vom Hornklang spürbar und man versuchte den Trompetenklang etwas grundtonreicher zu gestalten. Auf der Klappentrompete von Alois Doke, Linz, mit ihrer hornartigen Schallstückkontur, war außerdem ein Mundstück mit einem hornartigen Kessel aufgesteckt. Wir treffen hier also ein Instrument an, bei dem zwei wesentliche geometrische Parameter den Klang in die grundtonreichere Richtung verschieben. Dadurch verliert man viel von der Unterstützung des Instruments im hohen Register, was es nicht einfach macht, das Haydn-Konzert darauf zu spielen.

Die Werte zu den Messuren der beiden Trompeten von Doke und Bauer (Abbildung 5) zeigen starke Abweichungen voneinander. Mir scheint wahrscheinlich, dass die Doke-Trompete eher in begleitender Musikfunktion eingesetzt wurde. Hingegen könnte man mit der Bauer-Trompete sicherlich virtuosere Stücke spielen. Sie unterstützt eine klare Tonentstehung, und das mittlere und hohe Register wird darauf einfacher zu spie-

len sein. Ersichtlich wird dies vor allem durch die so deutlich höheren schwarzen Säulen im hohen Register.

Nun möchte ich noch einen Blick auf die Klappentrompeten-Mundstücke selbst werfen und für Klappentrompeten spezifische Mensurunterschiede bei Mundstücken aufspüren. Die zwei mir bekannten Kesselformen haben recht unterschiedliche akustische Wirkungen. Die parabolische Kesselform geht zurück auf ein Barocktrompeten-Mundstück. Es spielt eher präzise und erlaubt weniger Spielraum bei der Modulation und Korrektur der Töne. Bei der nahezu konischen Sigmoidalform wird der Klang grundtonreicher, hornartig. Diese Kesselform produziert einen obertonreicheren Klang und unterstützt ein flexibles Schwingungssystem; der Ton kann besser moduliert und die Stimmung leichter korrigiert werden, was bei einer Klappentrompete eine wichtige Eigenschaft ist. Im folgenden Diagramm (Abbildung 6) sehen wir die beiden Formen stilisiert dargestellt. Parabolische Kesselformen findet man bei Kerner-Mundstücken. Man vermutet, dass sie auf Klappentrompeten gespielt wurden. In der Klappentrompeten-Schule von Nemetz ist ebenfalls ein Mundstück mit parabolischer Kesselform abgebildet. Auf der Klappentrompete von Alois Doke, Linz, im Historischen Museum Basel ist dagegen ein Mundstück mit sigmoidaler, nahezu konischer Kesselform aufgesteckt. Die grundverschiedenen Kesselformen beeinflussen das akustische Verhalten recht stark. In Anbetracht der beschriebenen Gegebenheiten würde ich sagen, dass die parabolische Form dem Trompetenklang näher kommt, würde jedoch andererseits die sigmoidale Form als für die Klappentrompete zweckmäßiger erachten.

Im nächsten Diagramm (Abbildung 7) zeigen die grauen Säulen, dass der hornartige Mundstückkessel im Vergleich zum parabolischen, dargestellt durch die grauen Säulen, die Anregung vom Es bis zum g' sowie vom des" bis zum f" mehr unterstützt. Auffallend ist, dass der Unterschied zwischen den beiden im hohen Register wieder größer wird, wobei der parabolische Kessel die Anregung im hohen Register stärker unterstützt.

Zum Schluss können wir folgende Punkte festhalten:

- Die Klappentrompete ist aus akustischer Sicht ein unvollkommenes Musikinstrument.
- Dass man mit denselben Klappenpositionen in verschiedenen Tonarten spielt, setzt ein flexibles Schwingungssystem voraus. Je flexibler ein Schwingungssystem ist, umso mehr wird vom Musiker eine Anpassung auf das Instrument erfordert, was sich in der musikalischen Interpretation bemerkbar macht. Es ist also sinnvoll, sich mit den Eigenschaften des Instruments auseinanderzusetzen und mit diesen dann die Musik zu gestalten.
- Da sich die Charakteristik von den Orchestertrompeten stark von derjenigen der Klappentrompete unterscheidet, können die heute gewohnten Interpretationen

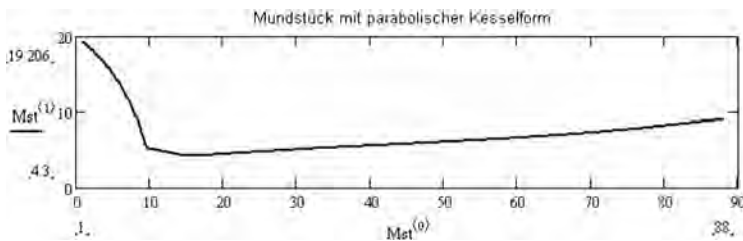


ABBILDUNG 6 Oben und Mitte: Vergleich zweier üblicher Klappentrompetenmundstückkesselformen

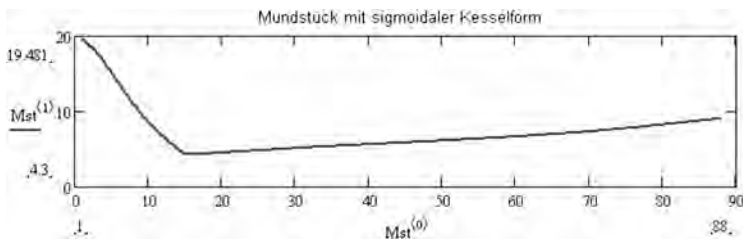
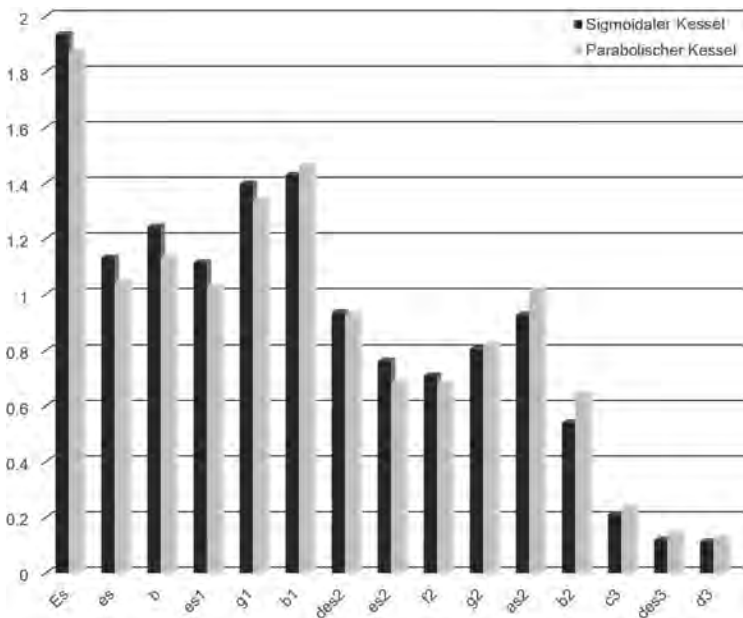


ABBILDUNG 7 Anregungsgüte der beiden Mundstücke mit gleichem Instrument



kein Vorbild für eine authentische musikalische Gestaltung mit der Klappentrompete sein.

Oft wird gesagt, dass die Klappentrompete ein unvollkommenes Instrument ist. Tatsächlich ist hier nichts optimal. Schon nur die Tatsache, dass es vorgesehen ist, mit denselben Klappenpositionen das Instrument in verschiedenen Stimmungen zu spielen, zeigt, dass alles auf einem Kompromiss beruht. Die Voraussetzung dafür, die Klappentrompete vernünftig spielen zu können, ist, dass der Musiker mit zusätzlichem Energieaufwand

alle diese Unvollkommenheiten des Instruments ausgleichen kann, da das Schwingungssystem des Instruments sehr flexibel ist. Wenn sich der Musiker trotzdem für die Klappentrompete entscheidet, macht es meiner Meinung nach nur Sinn, wenn der Bläser alle diese akustischen Unzulänglichkeiten für seine Interpretation nützt. Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, das akustische Konzept der modernen Orchestertrompeten (hoch Esbe beziehungsweise B-Trompete) der Klappentrompete gegenüberzustellen. Das Trompetenkoncert von Haydn kann kein ›Powerkonzert‹ gewesen sein. Eine feine Interpretation in einer leiseren Dynamikstufe wäre hier dem Instrument angepasster. Wenn sich die Streicher auch bemühen (müssen), piano zu spielen, dann geht die Interpretation des Trompeters in die richtige Richtung.

Markus Würsch

## **Die Klappentrompete – Von Weidingers »Geheimtrompete« bis zum modernen Nachbau. Geschichtliche, didaktische und instrumententechnische Reflexionen**

Im Jahre 2006 fragte mich der damalige Direktor der НКВ, Dr. Roman Brotbeck, ob ich als Dozent ein Forschungsprojekt über historische Trompeten durchführen möchte. Nach längeren Überlegungen schien mir eine Forschungsarbeit über die Klappentrompete im Bezug auf die Lehre an der НКВ am naheliegendsten, weil die beiden wichtigsten Trompetenkonzerte der Klassik – die Konzerte von Joseph Haydn und Johann Nepomuk Hummel – für dieses Instrument geschrieben wurden. Das Projekt erhielt den Titel »Klappentrompeten – Rekonstruktion, Spielmethodik und Nachwirkungen der klassischen und frühromantischen Solotrompeten« ([www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/klappentrompeten](http://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/klappentrompeten)).

Die Klappentrompete war für mich nicht neu. Bereits 1994, bevor ich nach London ging, um mich für ein Jahr an der Royal Academy in historischer Aufführungspraxis weiterzubilden, hatte ich bei Rainer Egger eine Doke-Klappentrompete gekauft und auf diesem Instrument geübt und gespielt.<sup>1</sup>

Das Interesse an diesem Klappentrompetenprojekt und die Resonanz darauf waren viel größer als erwartet, was mich natürlich sehr gefreut hat. Sogar viele meiner Trompeterkollegen haben sich erkundigt, welche Forschungen wir in Bern an der НКВ bezüglich der Klappentrompeten betreiben. Der Grund ist klar: Es ist das Trompetenkonzert von Joseph Haydn, welches ursprünglich für die Klappentrompete geschrieben wurde. Jeder Student arbeitet im Studium über Jahre an diesem Konzert und als Dozenten unterrichten wir dieses Werk immer und immer wieder.

Das Trompetenkonzert von Joseph Haydn begleitet einen Trompeter ein Leben lang. Für Probespiele ist dieses Konzert meist in der ersten Runde eine Messlatte, sozusagen eine Hürde, die zuerst genommen werden muss, um weiter zu kommen. Es ist ein Konzert, an dem sich die Trompetenwelt misst. Die Frage meiner Kollegen war: »Hast du eine Klappentrompete, die funktioniert? Und falls ja, würde ich sie gerne einmal ausprobieren.«

- <sup>1</sup> Adolf und Rainer Egger (Blechblasinstrumentenbau Egger, Münchenstein/Basel) gehörten 1971 zu den ersten Instrumentenbauern überhaupt, die eine Klappentrompete nachbauten. Das von ihnen gewählte Modell war eine frühe Wiener Trompete (Alois Doke, Linz) aus der Bernoulli-Sammlung des Musikmuseums Basel. Im Rahmen des Projektes wurde bewusst ein ganz anderes Instrumentenmodell nachgebaut (Eduard Bauer, Prag um 1840). Das neu von Egger angefertigte Instrument wurde anlässlich des Berner »Romantic Brass Symposiums« (Februar 2009) der Fachwelt vorgestellt und stieß auf großes Interesse.

**Die Klappentrompete im Studium an der НKB** Wichtig für mich als Dozent war die Umsetzung in die Lehre. Es musste geklärt werden, ob man die Klappentrompete in das Curriculum unserer Hochschule einbauen könnte. Dazu waren Recherchen bezüglich Lehrmitteln, Etüden und Originalliteratur notwendig. Da der wissenschaftliche Mitarbeiter Claudio Bacciagaluppi aus Mailand stammt, sind wir zuerst in Italien auf die Suche gegangen. Im Konservatorium und Stadtarchiv in Mailand (Conservatorio Giuseppe Verdi, Archivio Storico Civico) sind wir auf erstaunlich viel unbekanntes Material gestoßen.<sup>2</sup>

**Instrumente** Historische Instrumente zu kaufen ist beinahe unmöglich, da diese nicht mehr erschwinglich und heutzutage nur noch mit viel Glück zu finden sind. Die Frage war deshalb eher, welche Instrumente sich für einen Nachbau eignen könnten. Um einen Überblick über die in etwa zweihundert erhaltenen Instrumente zu bekommen, habe ich verschiedene Museen und private Sammlungen im In- und Ausland besucht. Dabei hat mir die Diplomarbeit von Roland Callmar sehr geholfen.<sup>3</sup> Sie ist eine wichtige Informationsquelle über die Klappentrompete. Ich wusste daher genau, wo ich nach geeigneten Instrumenten suchen musste.

**Experimente mit Klappentrompeten** Gleichzeitig zum laufenden Klappentrompetenprojekt hat der Instrumentenbauer für historische Blechblasinstrumente Rainer Egger eine historische Klappentrompete nachgebaut. Es handelt sich dabei um ein Instrument von Eduard Bauer aus Prag (Original im Besitz von Jaroslav Rouček). Bei Rainer Egger konnte ich diese Trompete anspielen. Es war schnell klar, dass dieses Instrument auch für Studierende an einer Hochschule geeignet sein könnte. Ich wollte aber auch noch einen anderen, einen experimentellen Weg gehen. Die meisten historischen Klappentrompeten wurden so gebaut, dass sie mit Steckbögen in den Tonarten F bis tief C mehr oder weniger gut spielbar sind. Niemand hätte damals ein Instrument gekauft, das nur in einer Tonart spielbar wäre. Es war klar, dass sich ein Instrument mit Steckbögen, welches in verschiedenen Tonarten funktioniert, damals besser verkaufen ließ. Leider sind aber dadurch die Tonlöcher beziehungsweise die Tonlochpositionen immer nur ein Kompromiss und in jeder Stimmung nur in etwa an der richtigen Stelle. Da sich das heutige Interesse für die Klappentrompete vor allem durch die Trompetenkonzerte in Es-Dur von Haydn und in E-Dur von Hummel erklärt, wollte ich zusammen mit dem Instru-

2 Giuseppe Ghedini: *Dodici studi per tromba a chiavi*, Mailand [1840]. Zu Pignieris handschriftlichen Etüden siehe den Beitrag von Adrian von Steiger in diesem Band.

3 Roland Callmar: *Die chromatische Trompete. Die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete 1750–1850*, Diplomarbeit, Basel 2003.



mentenbauer Konrad Burri Instrumente entwickeln, bei denen die Stimmungen E und Es optimal ansprechen.

Konrad Burri hat ab 2008 damit begonnen, diese optimierten Trompeten zu bauen, bei denen die Tonlöcher für die Tonarten Es und E an den akustisch richtigen Positionen sind.<sup>4</sup> Die Intonation und der Klang wurden dadurch deutlich besser. Das Instrument ist so für Studierende, welche darauf die Konzerte von Haydn und Hummel spielen möchten, leichter zu handhaben.

**Die Klappentrompete von Carl Schuster** Während des Forschungsprojekts kam mir ein glücklicher Umstand zu Hilfe: Als ich mit dem Instrumentbauer Konrad Burri näher in Kontakt kam, habe ich zunächst das ganze Instrumentarium des Museums Burri studiert und alle Instrumente von Posaune bis Flügelhorn ausprobiert. Dabei bin ich schließlich auf das Instrument von Carl Schuster gestoßen (Abbildung 1 oben).<sup>5</sup> Es handelt sich hierbei um ein sehr interessantes Instrument: eine um 1840 gebaute Klappentrompete mit neun Klappen von Carl Schuster (München oder Markneukirchen). Hier hat sich offenbar der Instrumentenbauer gedacht: Wenn ich viele Klappen montiere und diese gut verteile, habe ich auch in verschiedenen Stimmungen eine bessere Chance, eine gute Intonation zu erreichen. Eine geniale Idee! Dieses Instrument wollte ich näher untersuchen. Interessant ist, dass bei dieser Trompete die Form des Schallstückbogens die romantische (deutsche) Trompete bereits vorwegnimmt. Dieselbe Trompete wurde damals auch mit einem Kastenventil gebaut. Die Idee fand ich so gut, dass ich dieses Instrument bei Konrad Burri nachbauen ließ und viele Versuche und Experimente damit gemacht habe (Abbildung 1 Mitte und unten). Mit der nachgebauten Schuster-Trompete wollten wir ein heutiges Experimentierfeld eröffnen, um herauszufinden, wie man eine

- 4 Konrad Burri (Blaswerkstatt, Zimmerwald) interpretierte das historische Modell der romantischen Trompeten zum Teil neu, um die Spielbarkeit und die Klangstärke des Instrumentes – trotz getreuer Nachahmung der Grundtechnik in der Klangerzeugung – den heutigen Anforderungen des Konzertlebens anzupassen. So entstanden Prototypen, die auf sehr unterschiedlichen instrumentenbaulichen Überlegungen und Voraussetzungen beruhen.
- 5 In der Instrumentensammlung von Karl Burri (Zimmerwald) wurde ein bisher in keinem Nachschlagewerk aufgeführtes Instrument entdeckt und untersucht. Es handelt sich dabei um eine Trompete von Carl Gottlob Schuster (1788–1862) mit neun Klappen, welche in Bauweise, Bohrung und Form bereits Merkmale der »romantischen« Trompete (die Trompetenbauweise um die Mitte des Jahrhunderts) vorwegnahm. Für das Forschungsprojekt war die Trompete von Schuster von besonderem Interesse, denn offenbar wurden bereits früher als angenommen Instrumente mit mehr als sechs Klappen gebaut. Durch das Anbringen von zusätzlichen Klappen wurde es möglich, schlecht klingende Töne deutlich zu verbessern. Das Schuster-Instrument erreicht durch seine weite Bohrung eine große Klangstärke und ist verhältnismäßig leicht zu spielen. Konrad Burri hat die Trompete in Form und Mensur originalgetreu nachgebaut, jedoch wurde das ursprünglich linksgriffige Instrument, um es auch im Unterricht an der НКВ möglichst breit nutzen zu können, neu rechtsgriffig ausgelegt.

Klappentrompete bauen müsste, damit diese bezüglich Intonation und Ansprache den heutigen Ansprüchen im Konzertsaal genügen kann.

**Klappentrompete im Unterricht** Erschwerend beim Erlernen der Klappentrompete sind die unterschiedlichen Griffstabellen für jede Tonart, wie man sie in den historischen Schulen für Klappentrompete findet. Mit jedem Steckbogen müssen andere Griffkombinationen verwendet werden. Damit konnte ich mich als Dozent für Trompete nie anfreunden. Für jede Stimmung andere Griffe zu benutzen, ist für Studierende, die während des Studiums Klappentrompete lernen wollen, einfach viel zu umständlich.

Weiter stelle ich fest, dass es auch heute noch eine Pioniertat ist, wenn man solistisch Klappentrompete spielt. Das ist merkwürdig, denn Naturtrompete spielt heute beinahe jeder Student, aber Klappentrompete spielen nur Helden, Verrückte und Leute, denen es nichts ausmacht, sich jahrelang im Keller zu verstecken, um dort stundenlang zu üben. Warum ist das so? Ich denke, dass es sich ähnlich verhält wie mit der Naturtrompete vor dreißig oder vierzig Jahren. Damals begann man, das barocke Repertoire auf Naturtrompeten zu interpretieren. Der Klang war für die Zuhörer völlig neu und spektakulär, aber leider waren diese nachgebauten Instrumente in Stimmung und Ansprache äußerst schwer zu handhaben. Ich kann mich noch gut an Don Leroy Smithers, einen der ersten Pioniere auf der Naturtrompete (und auf dem Zink) erinnern. Sein Spiel war genial, aber in Stimmung und in der Ansprache der Töne nicht sauber genug, um ein größeres Publikum anzusprechen und zu begeistern. Ich denke, dass wir mit den Klappentrompeten heute auch in dieser Situation sind. Erst die Instrumentenbauer unserer Zeit, die nach und nach die Instrumente optimierten, haben der Naturtrompete zum Durchbruch verholfen. Durch das Anbringen von Tonlöchern wurde die Intonation der Naturtrompete (der Barocktrompete) um Vieles besser. Das Instrument wurde plötzlich für jeden Trompeter in kurzer Zeit erlern- und spielbar.

Diese Tonlöcher werden zwar heute von Spezialisten, die wieder vermehrt auf absolut historisch korrekte Instrumente schwören, belächelt. Doch gerade durch den Umweg über die Intonationslöcher wurde es möglich, dass die Naturtrompete aus der Nische des Spezialistentums herausfand, eine große Popularität erlangte und die Pikkolotrompete als Instrument für Aufführungen barocker Werke beinahe ganz verdrängt hat.

Ein ähnlicher Weg wurde auch bei den Nachbauten von historischen Holzblasinstrumenten, wie zum Beispiel den Oboen, beschritten. Man sieht es den Instrumenten von außen zwar nicht an, aber auch da wurde an der Bohrung, der Klappenanordnung und der Mechanik ziemlich viel experimentiert, um das Instrument in der Intonation und Ansprache zu verbessern. Man müsste vielleicht auch da eher von historisch orientierten Instrumenten sprechen.



**ABBILDUNG 1** Klappentrompete mit neun Klappen von Carl Gottlob Schuster (um 1840), Museum Burri, Zimmerwald (oben). Prototyp einer Klappentrompete in E (Mitte) und einer Inventionstrompete in D (unten) nach Carl Gottlob Schuster, Blaswerkstatt Konrad Burri, Zimmerwald

Diese Optimierungen der Blasinstrumente haben sehr viel dazu beigetragen, dass in den letzten Jahren viele Barockorchester gegründet wurden und heute mit großem Erfolg tätig sind. Die heutigen Barockorchester klingen nun auch für verwöhnte Ohren plötzlich gut. Ich vermute, dass in zwanzig Jahren auch die moderne Es-Trompete im Zusammenhang mit Weidinger und Haydn verschwinden wird.

Um der Klappentrompete als Soloinstrument für Haydn und Hummel zum Durchbruch zu verhelfen, müsste nach meinem Dafürhalten ein ähnlicher Weg beschritten werden. Diese zwei Konzerte haben viele Tücken und gehen bei vielen Passagen an die Grenzen des Instruments und teilweise auch darüber hinaus. Dies ist beispielsweise auch bei der Überarbeitung der Solostimme des Konzerts von Hummel (siehe Versione Seconda) deutlich zu sehen. Schon damals hat jemand (wahrscheinlich Weidinger) versucht, den Trompetenpart etwas zu »entschärfen« und dem Instrument anzupassen.<sup>6</sup> Im ersten Satz des Hummel-Trompetenkonzerts gibt es in der Solostimme mehr als dreißig Änderungen beziehungsweise vom Originalpart abweichende Töne.

Wir wissen nicht, was und wieviel Weidinger als Interpret und Trompetenbauer an seiner »organisierten« Trompete unternommen hat, um das Instrument zu verbessern. Dieser Umstand lässt viel Spielraum, um auch in heutiger Zeit eine Klappentrompete den neuen Gegebenheiten anzupassen. Letztlich wollte man schon damals vor einem Konzertpublikum so gut wie möglich und mit wenig Problemen auftreten.

**Weidingers Geheimtrompete** Wir wissen nicht, was die Musiker auf den in den Museen noch erhaltenen Klappentrompeten gespielt haben; wahrscheinlich keine Solokonzerte, vielleicht einfache Stücke, Militärmusik oder Volksmusik. Das war sicher bei Weidinger ganz anders, weil er andere Ambitionen hatte. Ab 1793 beschäftigte er sich intensiv mit der Klappentrompete. Er wollte mit diesem Instrument als Solist auftreten. Obwohl er nicht der Erfinder der Klappentrompete ist, war er wahrscheinlich einer der ersten Trompeter, der versucht hat, seine Klappentrompeten für jeweils eine bestimmte Tonart zu bauen und dafür die Klappen (beziehungsweise die Lochpositionen) explizit für die jeweilige Tonart des Stücks anzupassen. Es ist anzunehmen, dass er für das Hummel-Konzert nicht einfach den Stekbogen gewechselt, sondern ein neues Instrument mit optimierten Lochpositionen für die Tonart E-Dur gebaut hat.

Nach eigener Aussage hatte er sieben Jahre lang mit »erheblichen Kosten« an seiner Klappentrompete gearbeitet.<sup>7</sup> Sein Instrument war offenbar so gut, dass er es nach den

6 Eine Faksimile-Ausgabe ist kürzlich erschienen; Johann Nepomuk Hummel: *Concerto a Tromba principale* 1803. Manuscript Facsimile Reprint, Vuarmarens 2011 (HKB Historic Brass Series, Bd. 4).

7 Vgl. Reine Dahlqvist: *The keyed trumpet and its greatest virtuoso*, Anton Weidinger, Nashville 1975. Das berühmte Konzert für Klappentrompete in Es-Dur von Joseph Haydn, welches vom Wiener Trom-

Konzerten vor seinen Kollegen versteckte. Offenbar wollte er seinen Innovationsvorsprung für sich behalten.

Weidinger war nicht nur ein genialer Trompeter, sondern auch ein Musiker, der die Leute begeistern konnte. Er hat Komponisten dazu gebracht, dass sie für ihn Konzerte schrieben. Aber andererseits wollte er seine Erfindung nicht preisgeben. Was wollte er eigentlich verstecken? Was war an seiner ›Geheimtrompete‹ so spektakulär und neu? Wir wissen es nicht. Wahrscheinlich war sein Instrument doch anders als die Instrumente, die heute in den Museen zu finden sind. Dieser Sachverhalt gibt viel Raum für Spekulationen. Wir wissen nicht, welche Art Instrumente er gebaut und gespielt hat. Man kann nur Vermutungen anstellen. Hat er vielleicht mehr als die damals üblichen 5 Klappen angebracht? Hat er, wie schon Reine Dahlqvist vermutet hat, eine B-Klappe angebracht und dadurch in Kauf genommen, dass seine Klappentrompete kein brauchbares es' hat? Anhaltspunkte gibt es dafür: Haydn notierte im Trompetenkonzert nur zweimal ein es' als Durchgangsnote oder Wechselnote im Mittelsatz. Das könnte ein Indiz dafür sein, dass bei Weidingers Instrument das es' zu tief klang, dafür der Naturton B durch Anbringen einer Klappe optimiert wurde.

Hat er eventuell auch die Bohrung verändert, zum Beispiel etwas vergrößert, damit die tiefe Lage besser klingt? Hat er Steckbögen verwendet oder das Instrument so gebaut, dass gar keine Steckbögen nötig waren? Diese sehr interessanten Fragen sind nicht zu beantworten, da sein Instrument nicht erhalten geblieben ist.

**Hummels Trompetenkonzert in E** Warum schreibt Hummel dieses Konzert in einer für Blechblasinstrumente doch eher seltenen Tonart? Rainer Egger hat für die НКВ zwei Bauer-Klappentrompeten angefertigt, ein Instrument mit originalen Steckbögen und ein Instrument mit einem Mundrohr ohne Steckbogen. Das Instrument ohne Steckbogen klingt freier und das Rollen der Töne reduziert sich deutlich. Das spräche eigentlich dafür, den Steckbogen wegzulassen. Wenn man das Instrument ohne Steckbogen baut, ist die Tonart E zwar etwas anstrengender zu spielen, dafür trifft man die Noten besser und der Klang ist brillanter.

**Veränderungen und Optimierungen** Was mich weiter beschäftigt, sind die Tonlöcher an sich. Bei der Trompete hat sich mit den Ventilen das Prinzip der Rohrverlängerung

peter Anton Weidinger (1766–1852) am 28. März 1800 im Rahmen einer ›Akademie‹ uraufgeführt wurde, schöpfte die neuen Möglichkeiten, die sich für die Trompete mit der von Weidinger entwickelten Klappentechnik ergaben, bis an die Grenzen aus. In der Folgezeit wurden viele weitere Kompositionen für Weidinger geschrieben, unter anderem das ebenso berühmte Konzert von Johann Nepomuk Hummel. Da dieses Konzert eigentlich in E-Dur geschrieben wurde, ist davon auszugehen, dass Weidinger in der Zeit zwischen den beiden Konzerten ein neues Trompetenmodell entwickelte.



durchgesetzt. Die Verkürzung mittels Klappen hätte durchaus auch ihre Berechtigung und hätte auch gewisse Vorteile, ist aber nie wirklich zu Ende gedacht worden. Ich wollte auch erfahren, nach welchen Kriterien die damaligen Instrumentenbauer die Lochpositionen bestimmten. Konrad Burri war für mich mit seiner großen Erfahrungen im Holzblasinstrumentenbau der perfekte Partner.

**Tonlochpositionen** Nach welchen Kriterien haben die damaligen Instrumentenbauer die Lochpositionen bestimmt? Bei Instrumenten mit Klappen sind für jeden Ton immer mehrere mögliche Lochpositionen denkbar. Man kann kleinere Löcher bauen und diese etwas näher am Schallstück positionieren, man kann aber auch größere Tonlöcher etwas weiter weg vom Schallstück anbringen. Irgendwo gibt es bei der richtigen Lochgröße und nach langem Experimentieren dann auch einen Punkt, an dem sowohl der Klang wie auch die Intonation gut sind, das heißt eine Position, an der das Instrument bei geöffneter Klappe nur sehr wenig an Klang verliert.

Diese optimale Position in Klang und Intonation ist nicht wirklich zu berechnen und muss empirisch gesucht werden. Da die Tonlöcher der Klappentrompete am Schallstück, dem konischen Teil des Instrumentes, angebracht sind, gibt es keine brauchbare Formel, um das Verhältnis zwischen Position und Lochgröße zu berechnen. Schallstücke von Klappentrompeten unterscheiden sich je nach Hersteller deutlich in Form und konischem Verlauf. Das macht die Sache nicht leichter, aber doch sehr faszinierend. Nur wenn die Tonlöcher einer Klappentrompete für eine definierte Rohrlänge, zum Beispiel für die Stimmung Es, optimiert sind, klingt das Instrument frei und offen. Das war mein Ausgangspunkt. Ich habe mit Konrad Burri viel experimentiert, und es ist uns gelungen, eine leicht zu spielende und klanglich ausgeglichene Klappentrompete zu bauen.

Falls sich Weidinger mit Klappenpositionen und Lochgrößen befasst hat, hätte er ein weites Feld gehabt, um sein Instrument zu verbessern. Ich bin überzeugt, dass er in den sieben Jahren vom Beginn seiner Beschäftigung mit der Klappentrompete bis zur Aufführung des Haydn-Konzerts nicht nur Trompete geübt, sondern auch sein Instrument maßgeblich verbessert hat.

**Nachbauten** Die nachgebauten modernen Klappentrompeten orientieren sich bezüglich Schallstück, Blechdicke, Material, Anordnung der Klappen meistens nur bedingt am historischen Instrument und werden deshalb, ob zu Recht oder zu Unrecht, etwas kritisiert. Einige dieser Prototypen wurden gebaut, um damit das Haydn-Konzert spielen zu können. Als Musiker bekommt man eine Anfrage, solistisch mit einer Klappentrompete aufzutreten, und hat daraufhin vielleicht ein Jahr Zeit bis zum Konzert. Jeder Solist kommt auf der Suche nach dem idealen Instrument auf ein anderes Resultat, jeder hat seine eigene Vorstellung davon, wie man Haydn spielen sollte. Zusammen mit Konrad



Burri entwickelte ich, ausgehend von der Schuster-Trompete, einen möglichst historisch orientierten Nachbau, der aber bezüglich Intonation und Ansprache den heutigen Ansprüchen im Konzert genügt.

**Ausblick** Klappentrompete zu spielen ist schwieriger, als ich es mir vorgestellt hatte. Es hilft wenig, wenn man Naturtrompete spielen kann. Und dennoch ist es für mich jedes Mal ein besonderes, unvergessliches Erlebnis, mit einer Klappentrompete den zweiten Satz des Haydn-Konzerts mit einem sonst nicht zu erreichenden, wunderbaren und geschmeidigen Pianissimo zu spielen.

Für mich ist es wichtig, dass sich möglichst viele Trompeter wieder mit der Klappentrompete beschäftigen und darauf spielen lernen. Ob man ein echtes historisches Instrument oder einen historisch orientierten Nachbau spielt, ist für mich eher sekundär. Je mehr Musiker sich für die Klappentrompete begeistern, umso eher werden wir das Instrument auch wieder im Konzert hören können. Die moderne Es-Trompete ist kein Instrument, das sich für das Haydn-Konzert durchsetzen sollte. Die Pikkolotrompete wird heute kaum mehr für das Barockrepertoire eingesetzt und ist von der Naturtrompete verdrängt worden. Ob auch die Trompetenkonzerte von Haydn und Hummel in näherer oder fernerer Zukunft wieder auf einer Klappentrompete zu hören sind, wird sich zeigen. Zu wünschen wäre es.

## **Sabine K. Klaus im Gespräch mit Edward H. Tarr und Rainer Egger**

Hochschule der Künste Bern, 13. Februar 2009

### **Frühgeschichte und Lochtrompete**

KLAUS Nach Walter Holy warst Du, Ed Tarr, der Erste, der sich ernsthaft mit dem Spiel von Barocktrompeten beschäftigt hat.

TARR Als ich anfang, das wird 1961 gewesen sein, hatten Walter Holy (1921–2006), Michael Laird und Pieter Dolk (1916–2010) schon angefangen, ich war also praktisch der Vierte nach dieser Gesellschaft. Ich habe mich unabhängig davon betätigt, aber Walter Holy war immer sehr hilfreich, er hat mir den Weg wirklich geebnet und ich bin ihm sehr dankbar dafür. Keine Anzeichen von Neid oder Verhindern, er war immer sehr offen und wir haben ein sehr gutes Verhältnis zueinander gehabt.

KLAUS Er war auch eine halbe Generation älter.

TARR Ja, er ist inzwischen vor ein paar Jahren gestorben. Ich war blutjung, ich bin mit 23 nach Basel gekommen und im zweiten Winter ist diese ganze Sache ins Rollen gekommen. Ich habe einen Artikel in der Welt gesehen, Gottfried Reiche blickte dem Leser entgegen und es hieß, zum echten Klangverständnis fehlte nur ein kleines Loch. Sie haben dieses Lochsystem zum großen Geheimnis aufgebauscht. Dann war im Dezember 1961 eine Aufführung der h-Moll-Messe in Basel, wo Holy erste, Helmut Finke zweite, und Otto Steinkopf – der Fagottist – dritte Trompete spielte. Ich habe mit Finke geredet, weil ich gehört hatte, dass er die Trompeten machte, und eine Woche später hatte ich schon eine D-Trompete.

KLAUS Was hat Dich letztendlich zu der Erkenntnis bewogen, dass die Finke-Steinkopf-Clarintrompete noch nicht die Antwort auf die Frage des richtigen Instruments war?

TARR Das ist vielleicht deswegen, weil ich schon damit experimentiert hatte, selber zweimal ein solches Instrument nachzubauen, als ich noch in den Vereinigten Staaten weilte. Als erstes – ich war noch Student, das muss im Jahre 1952/53 gewesen sein – habe ich aus Kupferblech und Kupferrohr eine Naturtrompete gebaut. Sie hatte eine extrem enge Mensur, und ich konnte keine Ausladung machen, das Schallstück war einfach ein Trichter, aber ich habe ein Instrument in D gemacht und habe es meinem Lehrer Roger Voisin (1918–2008) einmal vorgeführt. Später habe ich ein bugle gefunden, mit einem Ventil, und wenn ich mich nicht irre, transponierte das Ventil von G nach D, also ich konnte es als D-Instrument benutzen und die nicht stimmenden Töne beim Loslassen des Ventils produzieren. Im September 1959 kam ich nach Basel zum Studium und habe die dortige Instrumentensammlung kennengelernt. Ich dachte, ich möchte ein richtiges

Instrument kopieren, dann hörte ich von Rainer Eggers Vater, und die Idee ist immer größer geworden.

KLAUS Dazwischen war noch die Zusammenarbeit mit Meinl & Lauber, oder war es zur selben Zeit?

TARR Nein, ich bin zuerst zu Rainers Vater gegangen, und er sagte, er könne mir ein B-Trompeten-Schallstück für so eine Trompete geben, sie seien lang genug; aber um die originale Ausladung zu kopieren, wäre es besser, zu Meinl & Lauber zu gehen; er schickte mich quasi zu ihnen. Dann hat mir Pfarrer Dr. h. c. Wilhelm Bernoulli (1904–1980) ein Instrument aus seiner großen Sammlung ausgeliehen. Ich hatte alle seine 18 Naturtrompeten ausprobiert und für mich nach ihren Spieleigenschaften katalogisiert. Ich habe ein Instrument von Wolf Wilhelm Haas als das beste ausgesucht, er lieh es mir, ich brachte es zu Meinl & Lauber und sie sagten, das könnten sie schon kopieren. Weil sie Fanfarentrompeten schon gemacht hatten, haben sie gesagt, das koste ebenfalls 85 Mark. Eine Sache führte zur nächsten. Aber ich habe immer die Verbindung zu Rainers Vater gehabt.

KLAUS Und diese Meinl & Lauber war das Modell mit dem Quart-Transponierloch?

TARR Sie haben zuerst ein Instrument ohne Löcher gemacht, haben es genau kopiert, aber vorher hatten Steinkopf-Finke diese gewundene Trompete mit drei Löchern herausgebracht. Ich habe viele Gespräche mit Steinkopf gehabt, und er sagte, er habe schon gewusst, dass man ein langgestrecktes Instrument machen könnte, aber wegen der Positionierung der Löcher müsste man eine zusätzliche Windung anbringen. Ich habe sehr gezögert, aber schließlich habe ich Meinl & Lauber gesagt: Macht das! Sie haben mir dann zur Frankfurter Messe einen ersten Prototyp geschickt. Ich hatte überhaupt keine Skizze gemacht, ich habe Meinl & Lauber alles machen lassen. So habe ich sie dann an der Frankfurter Messe immer wieder ausprobiert.

KLAUS Ich kenne diesen Artikel von Helmut Kirchmeyer, der das ganze in Gang gesetzt hat.<sup>1</sup> Warst Du am Anfang davon überzeugt, dass dieses Loch, das in der Haltenhof-Trompete<sup>2</sup> zu finden ist und in der Trompete von William Shaw<sup>3</sup> in London, eine gewisse historische Berechtigung hat, dass es der richtige Weg sei? Oder war es von vornherein eine moderne Hilfe, eine praktische Problemlösung?

TARR Eine praktische Problemlösung mit historischem Hintergrund. Wir haben sie sogar korrekt gemacht, zuerst den Prototyp ohne Löcher und dann je eine in D und in C mit einem Loch, das ist richtig, und später gab es eine Plattenaufnahme der dritten

1 Helmut Kirchmeyer: Die Rekonstruktion der »Bachtrompete«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), S. 137–145.

2 Historisches Museum Frankfurt a. M., X 16993.

3 Leihgabe von Königin Elizabeth II. an das Museum of London, 72313/61.20.

und vierten Orchestersuite von Bach, wo meine Trompetengruppe wirklich mit Einloch-Instrumenten gespielt hat.<sup>4</sup>

KLAUS Und das hat zur Erkenntnis geführt, dass ein Loch genügen würde?

TARR Eigentlich ja. Aber dieses Dreiloch-System gab es inzwischen, und es war natürlich sehr bequem. Da fragst Du gar nicht nach Mundstücken, das ist ein ganz anderes Kapitel.

KLAUS Kennt Ihr ein anderes Instrument aus der korrekten Zeit mit Löchern, außer dieser Haltenhof- und der Shaw-Trompete?

EGGER Da gibt es einen Hinweis auf ein Instrument mit einem Loch, Schwanitz hieß der Trompeter in Weimar, bei Altenburg<sup>5</sup> ist das zu finden.

KLAUS Die Beschreibung ist sehr ähnlich mit dieser Bauer-Klappentrompete, das ist eine Langtrompete in Berlin.<sup>6</sup>

TARR Ob es wirklich verwandt ist? Du kannst Reine Dahlqvist fragen, weil er der Sache mit Schwanitz nachgegangen ist; es sei denn, Du hast es selber gemacht.

KLAUS Ich war kürzlich in Weimar und habe etwas mehr herausgekriegt.<sup>7</sup>

EGGER Dann gibt es noch einen Hinweis von Marin Mersenne. Scheinbar bekam er einen Brief von einem Trompeter, der ihm vorschlägt, man könnte doch Löcher in das Instrument machen, wie bei einem Serpent. Die Antwort von Mersenne allerdings fehlt.

KLAUS Ja, Mersenne erwähnt die Idee in seinem Traktat.<sup>8</sup>

EGGER Nach diesen Hinweisen kann ich mir durchaus vorstellen, man habe gesucht, wie man das besser machen kann. Altenburg ging da noch weiter [und schlug vor], man könne ja mehrere Löcher einbauen, so dass man die zweigestrichene Oktave diatonisch spielen könne, und das wäre doch auch für die Komponisten eine Erweiterung, und es wäre unstrittig eine Verbesserung. Ich habe es so interpretiert, dass Altenburg das nicht gehabt hat. Er lässt es aber zu und sagt, es wäre eine Verbesserung; also müssen wir davon ausgehen, dass es das auch gegeben hat.

KLAUS Wobei Altenburg noch einen Schritt weiter geht. Diese Löcher, über die wir gesprochen haben, das sind Intonationshilfen. Interessanterweise hat auch Leonardo da Vinci in seinem Manuskript eine Klappentrompete drin.<sup>9</sup> Nun zu Deinen [Rainer Eggers] Anfängen mit Deinem Vater [Adolf Egger]. Du hast mir einmal geschrieben, dass

4 Johann Sebastian Bach: *Orchestral suites*, Collegium aureum, *Harmonia mundi* HM 30 949 xk.

5 Johann Ernst Altenburg: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, Nachdruck New York 1996, S. 112.

6 Berlin, Musikinstrumentenmuseum Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Nr. 1063.

7 Sabine Katharina Klaus: *Trumpets and Other High Brass. A History Inspired by the Joe R. and Joella F. Utley Collection*, Bd. 2: *Ways to Expand the Harmonic Series*, Vermillion 2013, S. 160.

8 Marin Mersenne: *Harmonie Universelle*, Bd. 3: *Traité des instruments*, Paris 1636/37, S. 259.

9 British Library, Arundel 263, Fol. 175<sup>r</sup>.

Dein Vater eigentlich wenig Interesse an den Naturtrompeten und der Wiederbelebung der Barocktrompete hatte.

EGGER So kann ich das nicht sagen. Er hat sich meines Erachtens gern auf bewährtem Boden bewegt und vielleicht auch eine Überforderung befürchtet. Ich habe den Eindruck gehabt, Du [an Tarr gerichtet] wolltest das bei uns machen lassen, und er meinte, wir seien zu klein oder weiß ich was. Somit bist Du selbstverständlich zu Meinl & Lauber gegangen und er hat's gemacht. Da haben wir eigentlich eine Chance verpasst.

KLAUS Mehr oder weniger aus vorsichtigen wirtschaftlichen Gründen?

EGGER Ich würde sagen, dass er einerseits kein Unternehmertyp war und eventuell auch daran gezweifelt hat, ob solche Entwicklungen längerfristig eine Chance haben. Ich weiß nicht, wie ich es damals formuliert habe, aber es war nicht so, dass er kein Interesse daran gehabt hätte, aber ich glaube, ein solches großes Projekt, eine Produktion im größeren Maße wäre nicht seine Sache gewesen.

KLAUS Dann habe ich noch einen Hinweis gefunden, dass ihr in den 60er-Jahren dieses Dreiloch-System von Finke-Steinkopf auf eine lange Trompete übertragen und Klappen angebracht habt.

EGGER Das war übrigens unsere erste Arbeit überhaupt mit historischen Instrumenten.

KLAUS Ist da ein Instrument erhalten?

TARR Ja, natürlich. Ich hatte den Auftrag, meine erste Solo-Platte zu machen, die hieß: »Die Kunst der Trompeter«.<sup>10</sup> Ich wollte nicht nur auf diesen gewöhnlichen zirkulären Barocktrompeten spielen, und die Zusammenarbeit mit Meinl & Lauber gab es noch nicht. Also habe ich Deinen Vater [Adolf Egger] gefragt, ob er lange Instrumente für uns machen könnte, vier Stück, sie müssten aber die drei Grifflöcher haben, und sie müssten in mehreren Tonarten spielbar sein. Ich ging von der höchsten Tonart, modern Es, aus, weil wir Aufzüge spielen wollten, und ich dachte, wir brauchen eine höhere Tonart als bei der Kunstmusik. Er hat dann einen Prototyp in Es, D, Des gemacht, und dann hat Robert Bodenröder, der dabei von der Partie war, gestreikt und gesagt, C muss auch dabei sein. Also hat er tatsächlich die Trompeten in vier Tonarten gemacht. Für jedes Loch gab es eine Klappe, die auf- und zuing, und diejenigen, die wir in der jeweiligen Tonart nicht gebraucht haben, wurden mit Gummibändern zugehalten. Wir haben die Trompete natürlich nachgestimmt, es war eine sehr aufwändige Sache. Dein Vater, der ja nicht Holzinstrumentenmacher war, musste Pfosten für die Klappen bauen, wie bei der Klarinette. Meine Kollegen haben wunderbar mitgemacht: da waren Pieter Dolk, der Geigenbauer Felix Grieder, der mein damaliger Partner in Basel war, Robert Bodenröder und ich.

10 Die Kunst der Trompeter, Edward H. Tarr, Consortum musicum, Dir. Fritz Lehman, Columbia SMC 91 421.

KLAUS War das wirklich von dieser Shaw-Trompete mit Transponierlöchern inspiriert, oder war das eine Idee, die sowieso nahelag, dass ihr nicht auf ein historisches Instrument zurückgegriffen habt?

TARR Es war vom Steinkopf-Finke-Instrument inspiriert, es waren die gleichen drei Löcher. Ich wollte unbedingt ein langes Instrument, ohne zusätzliche Windungen, was ich später zugelassen habe. Aber dieser Mechanismus war natürlich viel zu aufwändig. Ich habe noch ein Instrument zu Hause, ich habe vergessen, was aus den anderen geworden ist.

EGGER Eines stand mal zum Verkauf, habe ich mitbekommen.

KLAUS Das wäre auch für die Uteley-Sammlung interessant gewesen. Wir haben eine gute Sammlung an diesen Nachbauten und neuen Entwicklungen.

TARR In meinem Artikel in *Harmoniques*,<sup>11</sup> wo ich über die Bach-Trompete und moderne Instrumente berichte, zeigt das letzte Foto uns vier mit diesen Trompeten in Aix-en-Provence: Robert Bodenröder, Emil Hermann, Pieter Dolk und mich.

### Kopieren

KLAUS Wie entscheidest Du, Rainer, was Du genau kopierst, und wo Du vom Original abweichst? Die Frage geht eigentlich ins Werkstattgeheimnis ...

EGGER Das ist auch eine Frage des eigenen Bewusstseins, wo weiche ich ab und wo weiche ich nicht ab. Ich kann soviel sagen, dass das mit einem Entwicklungsprozess zu tun hat und dass wir eigentlich immer historischer werden, Schritt für Schritt. Das ist aber auch dadurch bedingt, dass die Musiker, die diese Instrumente spielen, ebenfalls diesen Weg gehen und historischere Instrumente suchen und bereit sind zu spielen. Ich möchte ein Beispiel erwähnen. Für die ersten Vierloch-Trompeten, die wir gebaut haben, haben wir die Originalmessungen genommen. Also nicht, wie wir das heute machen, mit einem Rohrdurchmesser von 11,4 im zylindrischen Teil, sondern mit 10,8. Das hat niemand spielen wollen. Es kam so weit, dass die Instrumente jahrelang da lagen, und als der Werkstattchef meinte, er wolle diese Instrumente zersägen, sie nähmen nur Platz weg, habe ich gesagt, ich verschenke sie lieber ins Ausland. So sind die Instrumente nach Kiew gegangen. Heute haben wir diese Mensur wieder aufgenommen, und mit gutem Erfolg. Und auf Anregung von Jean-François Madeuf bauen wir auch Spindeln ohne Löcher, die auf der Vierloch-Trompete verwendet werden können.

KLAUS So wie Frank Tomes das auch macht mit seiner Ehe-Kopie.

EGGER Ja, das zeigt die Tendenz an, dass die Musiker originalgetreuere Nachbauten suchen.

11 Edward H. Tarr: The »Bach trumpet« in the nineteenth and twentieth centuries, in: *Musique ancienne – instruments et imagination*, hg. von Michael Latham, Bern 2006 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 46), S. 17–48.



KLAUS Heute unterscheidest Du zwischen historischer Trompete ohne sowie kurzer und langer Barocktrompete mit Löchern. Kannst Du den Anteil an historisch Korrektem bei den authentischen Kopien und bei den Kompromiss-Instrumenten in Prozent angeben?

EGGER Prozentual kann ich das nicht ausdrücken. Es spielen so viele Einflussfaktoren mit, zum Beispiel auch die Legierung, der Alterungsprozess sowie die Herstellungsmethoden, die, abhängig vom Erbauer, womöglich auch bei den Originalinstrumenten unterschiedlich waren. Wenn ich von ›historisch korrekt‹ ausgehe, so meine ich, wie Jean-François Madeuf spielt. Das heißt für mich sicher auch größere Mundstücke. Da ist ein relativ kleiner Teil an Spielern, die solche Mundstücke spielen. Dann haben wir Orchestertrompeter, die solche Trompeten spielen; sie sagen: ›Ich spiele heute Mozart, da brauche ich eine Barocktrompete, morgen spiele ich Wagner, da nehme ich wieder die Konzerttrompete‹. Dieser Wechsel muss funktionieren. Um diesen unterschiedlichen Ansprüchen gerecht zu werden, bauen wir sowohl die Dreiloch- als auch die Vierloch-Trompete in Standard- und in ›Historic‹-Ausführung. Die Standardinstrumente haben eine mehr oder weniger historische Mensur, werden aber weniger originalgetreu produziert, ihre Herstellung ist weniger zeitaufwändig. Die ›Historic‹-Instrumente, auch wenn sie dieselbe Mensur haben wie ein Standardinstrument, werden auf eine andere Weise hergestellt. Daraus ergibt sich dann auch eine andere musikalische Charakteristik, die ebenfalls den originalen Vorbildern näher kommt. Es gibt nämlich auch Trompeter, die sagen: ›Mein Gott, wenn ich mir so Mühe mache und Zeit aufwende, um mich in dieses Instrument einzuleben, dann mache ich das so gut wie möglich. Also kaufe ich ein Instrument, das auf historische Weise produziert worden ist, und das unterstützt mich auch in meiner Absicht möglichst authentisch zu musizieren.‹ Das kommt bei Dreiloch- und Vierloch-Trompeten immer öfter vor. Wir sehen, es geht immer schrittweise in die historische Richtung. Ich bin überzeugt, dass vielleicht auch mal die Türen noch mehr offen stehen werden für lochloses Spielen. Ob das in den Orchestern stattfinden kann? Da wäre ich im Moment noch vorsichtig, weil ich doch sehe, es ist etwas ganz anderes.

KLAUS Für mich ist die Parallele zum Cembalo-Bau sehr spannend, wo die Trompete letztendlich fünfzig Jahre hinterher hinkt. Man hat ja auch mit ›Klavieren mit Springermechanik‹ angefangen und heutzutage baut man ganz authentisch – und es wird einfach erwartet. Bei der Trompete ist es natürlich wegen der Spieltechnik schwieriger.

### Material und Technik

KLAUS Jetzt habe ich eine Frage zu Material und Technik. Welchen Einfluss am Klang schreibt Ihr dem Material zu?

TARR Ich fange mit einer Teilantwort an. Diese Frage beschäftigt mich, seit ich mit Deinem Vater [Adolf Egger] zusammenarbeitete. Ich habe sehr früh vor allem von

Hachenberg erfahren, die Legierung spiele eigentlich nicht so eine große Rolle, wie man immer behauptet hat.<sup>12</sup> Wir haben uns eigentlich zufrieden gegeben mit 30/70-Messing [Mischverhältnis von 30 % Zink zu 70 % Kupfer], und lassen es so sein. Inzwischen erfahre ich, dass ein Lieferant für eine historische Legierung gefunden werden konnte. Es wäre interessant zu sehen, ob diese Behauptung wirklich stimmt. Man gibt eigentlich nie ganz auf, aber wir haben ein paar Jahrzehnte verloren – wenn man will – indem wir diese Frage einfach zurückgestellt haben. Ich persönlich weiß wirklich nicht, was es für einen Einfluss hat. Die Form, die Dicke des Metalls und auch die Verarbeitung – Glühen und so weiter –, es gibt so viele Parameter. Die Legierung ist nach meinem Verständnis sicher einer von diesen vielen Parametern.

EGGER Das würde ich auch so sagen. Ich könnte noch etwas dazu ergänzen, was sich im Moment in der Forschung entwickelt. Vor siebzig Jahren haben sich die Physiker darum gekümmert, eine gut stimmende Mensur zu berechnen, man könnte auch von Stimmungskorrekturen reden. Sie haben zum Beispiel die Wandschwingung und die Strömung nicht berücksichtigt, sie sind vom ›nackten Rohr‹ als geometrischem Gebilde ausgegangen. Das hat irgendwie auch zu Irrwegen geführt. Ich weiß, dass gute Leute damals auf dieser Vorgehensweise bestanden haben. Es gab Symposien, wo die Instrumentenmacher mit den Akustikern darüber gestritten haben, ob es einen Unterschied macht, wenn ich den Stimmzug für eine deutsche Trompete aus Silber anstatt aus Messing mache. Heute ist das anders, man hat begonnen, Wandschwingungen zu untersuchen. Ein amerikanischer Physiker, Thomas Moore, hat begonnen, Wandschwingungen eines Trompetenschallstücks zu beobachten. Er hat mir gesagt, er sei davon ausgegangen, dass Wandschwingungen nicht viel zu bedeuten haben, aber wir beobachten heute immer mehr, dass sie vieles beeinflussen. Ich glaube, dass Guy Ferber Recht hat mit seiner Feststellung, dass die Art der Wandschwingung dann zum Tragen kommt, wenn ein Instrument im Grenzbereich von seiner Tonlage oder Dynamik zum Einsatz kommt. Zum historischen Material: Ich bin vor wenigen Wochen zu der Erkenntnis gekommen, dass das Material – die Legierung – den Instrumentenmacher zu bestimmten Umformungsgraden zwingt. Wenn die Legierung schwierig zu verarbeiten ist und man viel ausglühen muss, dann habe ich gar keine andere Wahl, sonst mache ich das Material kaputt. Das heißt gleichzeitig, dass ich mit dieser Vorgehensweise eine bestimmte Schwingungscharakteristik im Material begünstige.

KLAUS Das heißt mehr oder weniger, wenn ich kein so formbares Material habe, dann kann ich nur ein Renaissance-Schallstück herstellen, und wenn ich weichere Materialien habe, dann kann ich ein Barockschallstück herstellen.

12 Karl Hachenberg: Der Werkstoff Messing im mitteleuropäischen Instrumentenbau vom 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts, in: *Instrumentenbau-Zeitschrift* 44 (1990), S. 17–24.

EGGER Zum Beispiel! Oder ich muss dann mehrmals ausglühen oder es anders bearbeiten, da gibt es ja Tricks. Das ist das Eine. Das Andere, was mir zurzeit durch den Kopf geht, ist die Schallgeschwindigkeit. Wenn die Körper-Schallgeschwindigkeit der Röhre auch einen Einfluss hat, wovon ich aus dem hohlen Bauch fast überzeugt bin, und wenn sich diese Geschwindigkeit mit der Legierungsänderung verändert, dann hätte das Material – obwohl es sich vielleicht ähnlich umformen ließe – doch einen Einfluss. Ich denke, die Rohrkonstruktion ist sehr sensibel, und ihr müsste mehr Rechnung getragen werden, als man das im Moment tut.

KLAUS Mit anderen Worten, wenn Du im Paradies alle historisch korrekten Legierungen für verschiedene Instrumente zur Verfügung hättest, würdest Du für eine englische Trompete aus dem 17. Jahrhundert ein anderes Blech verwenden als für ein Nürnberger Instrument aus der gleichen Zeit?

EGGER Ich könnte mir vorstellen, dass ich so verrückt wäre und das tun würde. Ich habe diese Vorstellung schon in unserem Betrieb erwähnt, die Leute schon vorbereitet, aber das ist natürlich auch eine Frage der Finanzierung beziehungsweise der Wirtschaftlichkeit. Es würde für uns auch heißen, dass der Organisationsaufwand deutlich größer würde. Es gäbe noch mehr Kontrollen: Der Schallstückbauer hat schon jetzt relativ viele Vorgaben zu erfüllen in Bezug auf die Abläufe im Umformprozess, also vor allem in Bezug auf das Hämmern. Wir bauen die Schallstücke seit 20 bis 25 Jahren selber, in der Werkstatt. Wir sind nämlich überzeugt, dass die Produktionsmethode von entscheidender Bedeutung ist, ich würde heute noch sagen, wichtiger als das Material.

KLAUS Da sind wir schon bei der nächsten Frage. Du bietest ja gehämmerte Schallstücke an. Was verstehst Du darunter? Robert Barclay wendet bei der Diskussion über gehämmerte Schallstücke ein, es sei ja nur der kleine Teil am Ende des Schallstücks, der gehämmert wird.<sup>13</sup> Außerdem ist Markus Raquet der Meinung, dass schon die Nürnberger Meister Schallstücke auch gesponnen haben.<sup>14</sup> Welchen Einfluss haben diese verschiedenen Herstellungsmethoden eigentlich auf den Klang?

EGGER Zum gehämmerten Material: Darunter kann man zwei Sachen verstehen. Die erste Variante: Wir nehmen ein Blech, dicker als wir es brauchen, und hämmern das herunter auf die Materialstärke, die wir brauchen. Die zweite Variante: Wir gehen bereits von der erforderlichen Blechstärke aus. Das weitere Vorgehen ist in beiden Fällen dasselbe und entspricht dem, was Barclay beschrieben hat. Durch das Hämmern wird der

<sup>13</sup> Robert Barclay: *The Art of the Trumpet-Maker: The Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg*, Oxford 1992.

<sup>14</sup> Markus Raquet und Klaus Martius: *Some New Insights into Nuremberg Brass Instrument Making Technologies*. Lecture presented at the Thirty-fifth Annual Meeting of the American Musical Instrument Society in collaboration with the Galpin Society and CIMCIM, May 19–23, 2006, in Vermillion, SD.

Klang eher obertönig und farbreich, das Spinnen beziehungsweise Drücken und Ziehen ergibt einen eher grundtönigen Klang.

KLAUS Und ist es korrekt – wie Barclay es auch darstellt – dass man zwischendurch treibt, das heißt, man glüht, man geht zum Amboss und hämmert, und dann versucht man, das Material in die richtige Form zu treiben? Versteht Ihr unter ›Hämmern‹ diesen Vorgang, weil Hämmern auch ein Teil dieses Prozesses ist?

EGGER In unserem Betrieb hat der Begriff ›gehämmert‹ meist die Bedeutung, dass wir von einem gehämmerten Blech ausgehen. Wir schneiden einen Zuschnitt aus, größer als wir ihn brauchen, dann wird der gehämmert, bevor er in Schallstückform gebracht wird. Das Nürnberger Messing, soweit ist klar, wurde im Hammerwerk gehämmert und nicht gewalzt. Der Flarebereich wird dann in einer Treibarbeit ausgeformt, egal ob es sich um ein Schallstück aus nur gewalztem oder zusätzlich gehämmertem Blech handelt. Daneben gibt es noch die moderne Variante: Ich habe denselben Schallstückzuschnitt, der beim Falten asymmetrisch wird, und ich muss irgendwie diesen ›Schnauz‹ wegbringen. Das geschieht normalerweise mit ein paar Hammerschlägen. Wenn ich den Rohling zentriert habe, dann bringe ich ihn auf die Drückbank und kann den Flare herausziehen.

KLAUS Das ist dann das Spinnen?

EGGER Ja, das nennt man Spinnen beziehungsweise Drücken. Das ist allerdings nicht das, was Raquet gemeint hat. Worauf er sich bezieht, ist, dass man die Maßgenauigkeit erzielt, indem man das Schallstück, wenn es fertig in die Form getrieben ist, auf einen Dorn aufdrückt. Da handelt es sich nur um sehr geringfügige Mensurveränderungen, deshalb hat diese Prozedur auch einen anderen Einfluss auf die akustische Charakteristik des fertigen Instrumentes. Diese Methode wenden auch wir an, um die Qualität der richtigen Mensur zu gewährleisten.

KLAUS Das Hämmern bezieht sich also auf die Blechtafel, bevor sie geformt wird. Im nachfolgenden Prozess wird sie hauptsächlich getrieben. Das Hämmern wird nicht nur im untersten Bereich des Schallstücks angewendet, um es rund zu machen?

EGGER Im unteren, engen Bereich gehen wir davon aus, dass der Zuschnitt passt, das heißt, dass dieser Teil sonst tatsächlich kaum gehämmert würde, wenn wir nicht das Blech vorbehandeln würden. Wir haben für das Schallstück keinen ›korrekten‹ Zuschnitt, das ist irgendwo eine Annäherung. Im unteren Bereich passt es, und je steiler der Konus wird, umso größer wird der Kompromiss. Dabei kommt auch wieder der Stahlhammer zum Einsatz, also das Formen des Flares mit dem Stahlhammer. Ich bin überzeugt, es macht auch einen Unterschied, ob man den Rest mit einem Plastikhammer oder mit einem Holzhammer macht. Renold Schilke hat ja die Schallstücke auf dem Amboss mit einem Plastikhammer ausgetrieben. An vielen Schallstücken von historischen Instrumenten sieht man Spuren, wo mit Stahlhammer gearbeitet wurde. Ich kann mir vorstellen, wenn man moderne Schallstücke mit dem Stahlhammer aushämmert, werden die

Instrumente zu instabil. Da unterscheidet sich Schilke vom historischen Instrumentenbau.

KLAUS Es ist im Prinzip wieder ein Treibvorgang.

EGGER Ich würde es sogar als Ziehvorgang oder Abstreckung bezeichnen. Wenn Du hingegen mit dem Stahlhammer draufhaust, fließt das Material unter dem Hammer weg. Das ist, würde ich sagen, ein hörbarer Unterschied.

KLAUS Es geht darum, wie Metallmoleküle ausgerichtet sind. Als Nächstes eine Frage an Euch beide: Robert Barclay hat die These aufgestellt, dass bei gelöteten Rohren Unregelmäßigkeiten entstehen, die bei gezogenen oder nahtlosen Rohren nicht vorhanden sind, und dass diese Unregelmäßigkeiten den Ziehbereich vergrößern, das heißt, die Möglichkeit, einen Ton mit der Lippenspannung in seiner Intonation zu korrigieren.<sup>15</sup> Entspricht das Eurer Erfahrung als Musiker und Instrumentenmacher?

TARR Persönlich dachte ich, das sei mehr eine Frage der Mensur und abhängig von der Position des U-Bogens, denn die Mensur bleibt nicht identisch.

EGGER Es gibt verschiedene Parameter, die dazu beitragen, dass ein Instrument einen kleineren oder größeren Ziehbereich zur Verfügung stellen kann.

KLAUS Ist ein gelötetes Rohr denn wirklich innen unregelmäßig? So wie wir das bei Barclay gemacht haben, wird es schlussendlich auch gezogen, was die Mensur normalisieren müsste.

EGGER Es ist halt auch so, dass das Lot aus einem anderen Material besteht. Das Lot ist meistens silberhaltig, und Silber macht das Material sehr hart. Wenn Du gelötet hast, und das Material wird stark beansprucht, dann geht die Lotnaht selbst selten auf (wenn Du gut gelötet hast), sondern es reißt neben der Lotnaht. Das Lot ist härter als der Mantel.

KLAUS Es handelt sich also nicht um eine Unregelmäßigkeit der Bohrung, sondern um eine Unregelmäßigkeit des Materials.

EGGER Genauer: [Unregelmäßigkeiten] der Schwingungseigenschaften des Materials. Dazu kommt auch noch, dass gehämmertes Blech eine leicht unregelmäßige Oberflächenstruktur hat, selbst wenn der Bohrungsdurchmesser an sich in einem guten Toleranzbereich liegt.

### Lochpositionen

KLAUS Rainer, wie positionierst Du die ›unhistorischen‹ Löcher? Berechnest Du sie, oder ist es ein Erfahrungswert? Du verwendest sowohl das Dreiloch- als auch das Vierloch-System.

15 Robert Barclay: A New Species of Instrument: The Vented Trumpet in Context, in: *Historic Brass Society Journal* 10 (1998), S. 1–13, bes. S. 11.

EGGER Teilweise berechne ich Löcher. Grundsätzlich unterscheidet man zunächst die Überblaslöcher, das sind die kleinen, von den Tonlöchern. Bei den Überblaslöchern hat man einen Bereich wo sie funktionieren. Ich muss bei dieser Frage immer sagen, ein Loch ist nicht so absolut, wie wenn ich über ein Ventil eine Länge dazuschalte. Wenn es aber nicht mehr im Funktionsbereich liegt, kann es heikel werden.

KLAUS Da hatte ich Probleme, als ich diese Instrumente katalogisiert habe. Ein Ventil kann man ausmessen, dann weiß man genau, so lang ist es und so lang hat es zu sein. Problematisch ist aber das Ausmessen und Verstehen der Lochpositionen.

EGGER Man darf nicht vergessen, dass es – nach meiner Erfahrung – mit dem Ansatz oder der Spielweise des Musikers zu tun hat. Wenn mehr Lippe ins Mundstück kommt, dann beginnt das Instrument beziehungsweise das Mundstück anders zu funktionieren, dann steigt das hohe Register an. Bei einem anderen Musiker kommt weniger Lippe ins Mundstück, dann klingt alles zu tief.

KLAUS Ich kenne Deine [Rainers] Lochinstrumente nicht so genau; ich weiß aber, dass bei Instrumenten mit Überblaslöchern von Frank Tones oder David Edwards die Lochposition bis zu einem gewissen Grad reguliert werden kann.

EGGER Ja, das ist anfangs bei den Vierloch-Trompeten so gemacht worden. Heute macht man das nicht mehr mit den Löchern, sondern man baut die Instrumente so, dass die Spindeln verschoben werden können. Wo wir über die Positionen der Löcher sprechen, kommt mir eine Episode in den Sinn, die mich beeindruckt hat. Für einen französischen Trompeter, er hat mit Guy Ferber zusammengespield, haben wir ein Dreiloch-Instrument mit einem E-Bogen nach Lyon geliefert. Er hat mich angerufen und gesagt, er spiele in vierzehn Tagen das Zweite Brandenburgische Konzert und er habe ein Problem im hohen Register. Ich antwortete, er solle so schnell wie möglich kommen, wir würden eine Lösung suchen; ich stellte mir vor mit einem anderen Mundstück. Als er da war, stellte ich fest, dass er grundsätzlich gar keine Probleme im hohen Register hatte. Ich habe ihm dann auf die Finger geschaut und musste ihm sagen, dass ich die Griffe nicht kenne. Er antwortete, er habe eine Griffabelle, aber er komme von der Blockflöte und er wisse nicht genau, was er da spiele. Er habe ein absolutes Gehör und könne eigentlich nur nach Gehör spielen. Später habe ich nachgefragt, wie das Brandenburgische Konzert gegangen sei. Er antwortete: »Das ging super. Weißt Du, ich habe alles zugemacht und habe so gespielt.«

TARR Das war wahrscheinlich dieser französische Trompeter, der für das Brandenburgische Konzert so begabt ist und beim Geburtstag von Andy Hammersley dabei war. Er hat mir bei dieser Gelegenheit gesagt, das Griffsystem habe er nie richtig begriffen.

KLAUS Ich möchte mich gleich anschließen, ich habe das Griffsystem auch nicht richtig verstanden! Rechnest Du vom Schallstück- oder vom Mundstückende aus?



TARR Das Drei-Loch-System kann ich gut erklären. Hier ist ungefähr die Mitte des Instrumentes, und hier [er zeichnet] platziert man das eine kleine Loch, das der Spieler mit dem kleinen Finger zudeckt. Wenn Du es öffnest, schaltest Du die ungeraden Partialtöne aus. Also hast Du in der Höhe gute Treffsicherheit fürs hohe c'' und d'', aber auch abwärts davon mit der (zu tiefen) Septime b'', dann g'' und e'' bis zum c''.

KLAUS Sind das die kleinen Überblaslöcher?

TARR Ja. Das andere kleine Loch, das Du mit dem Zeigefinger zudeckst, schaltet die geraden Partialtöne aus.

EGGER Ja, aber nur in einem bestimmten Bereich. Unten funktioniert es nicht. Wir machen es so, dass es oben funktioniert.

TARR Ja, Du platzierst es so, dass das hohe h'' fantastisch sitzt. Das fis'' – das als Naturton ja zu tief ist – wird dadurch höher gemacht; es ist eigentlich an der falschen Stelle, aber für ein gut stimmendes fis'' ist es großartig. Das sogenannte Transponierloch, das größere Loch für den Daumen, ist ungefähr hier [er zeichnet].

KLAUS Das Daumenloch transponiert dann eine Quarte und verkürzt die Rohrlänge um dieses Stück.

TARR Richtig.

KLAUS Wie berechnet man das?

TARR Ein wenig trial and error, würde ich sagen, da gibt es etwas Mundstückkorrektur.

EGGER Ehrlich gesagt, wir haben das nie berechnet, sondern einfach mit den Musikern getestet. Du magst Dich noch erinnern, zu der Zeit, als Du [Tarr] noch an der Schola warst, kamen viele Musiker und meinten, das Loch sei verkehrt. Wir haben die Löcher ständig herumschieben müssen. Dann bist Du auf eine Idee gekommen und hast gesagt: ›Mache ein paar Variationen, ich gebe sie meinen Studenten, ich teste das auch, und wenn wieder einer kommt, kannst Du sagen, das ist in der Schola ausprobiert worden, so sind die Positionen; wenn Sie das anders wollen, dann ist das auch kein Problem, aber so wird's normalerweise gebaut.‹ Seitdem hatten wir Ruhe mit den Löchern. Wir haben ja zudem zwei Positionen. Es ist so gedacht, dass man mit der unteren Position spielt, wenn man den Stimmzug weit auszieht. Es gibt auch Trompeter, die die Löcher anders verwenden als gedacht. Alles ist sehr ansatzabhängig.

TARR Das mit den zwei Positionen war meine Idee. Ich habe immer wieder USA-Tourneen gemacht, und die Orgeln, mit denen ich dort spielte, sind tiefer gestimmt als die in Europa. Ich habe immer Probleme mit den Löchern gehabt. Ich zog aus, dann war f'' zu tief, und auch die kleinen Überblaslöcher waren nicht mehr zuverlässig. [Erklärt die Zeichnung.] Also haben wir Löcher in zwei Positionen angebracht, für eine jeweils höhere oder tiefere Gesamtstimmung. Das ist das ganze Geheimnis. Friedemann Immer hat mich dann auf den sogenannten ›magischen Griff‹ gebracht, wobei man das a'' mit zwei offenen Löchern spielt (Daumenloch plus Zeigefingerloch). Damit kann man auch h''

bekommen – und sogar gis"! So wie Rainer und sein Vater die Löcher auf den Instrumenten platziert haben, konnte man das machen.

KLAUS Die Funktion von dem einen [kleinen] Loch ist also dieselbe wie die vom anderen [kleinen] Loch, nur für andere Töne.

EGGER Ja, da schaltest Du abwechselnd jeweils die geraden oder ungeraden Naturtöne aus.

KLAUS Das englische System ist komplett anders? Was ist nun das vierte Loch, das Michael Laird eingeführt hat?

EGGER [zeichnet] Das Loch ist identisch mit dem Kleinfinger-Loch des Dreiloch-Systems; im Vierloch-System würde ich es C-Loch nennen (hat aber nicht die Funktion eines Tonlochs). Hier haben wir das oberste Loch, das große, das ist dann b' und Du kannst d' und f' spielen. Das ist der große Vorteil gegenüber dem Dreiloch-System: Du hast ein sauberes d', und Du hast hier noch ein f'. Das sind beides große Löcher. Das ist ein h'-Loch, da kannst Du fis' spielen. Das bezeichne ich als »H plus«, hier spielst Du das a' als Septime davon. Hier hast Du mehr Möglichkeiten. Das b' als Naturseptime ist korrigiert, Du hast ein d' – das im anderen System nicht existiert – und Du hast ein f'. Und das Instrument ist in der originalen langen Form gebaut, ohne die zusätzliche Windung des Dreiloch-Systems.

TARR h' und a' sind verschieden zu greifen bei diesem System.

EGGER Das F-Loch ist wesentlich schwieriger zu spielen und instabil. Da braucht der Musiker sehr viel Übung.

TARR Viele machen da Halbloch.

EGGER d' spielen sie mit Halbloch, und für f' machen sie es ganz auf.

KLAUS Die Löcher sind also im Laufe der Zeit empirisch positioniert worden? Nur das [große Loch] ist mehr oder weniger akustisch berechnet.

EGGER Es hat schon Berechnungen gegeben, die man in Tests mit Musikern entweder bestätigt oder halt noch ein wenig verschoben hat.

KLAUS Wie bezeichnest Du die Löcher dann? Gibst Du ihnen Funktionsnamen oder zählst Du sie durch?

EGGER Ich zähle nicht, für mich ist das ein B-Loch, ein H-Loch, ein H-plus-Loch, und das ist das C-Loch.

KLAUS Und wie machst Du es?

TARR Also, es interessiert mich nicht, von welchem Ende ich rechne. Das ist das Daumenloch, das ist ein C-Loch.

KLAUS Das Ganze ist also zusammenfassend höchst empirisch und terminologisch nicht standardisiert.

TARR So wie es immer war.

KLAUS Wie ändern die Löcher den Klangcharakter des Naturinstruments?

EGGER Bei Klappentrompeten ändert sich die Klangstruktur beim Öffnen einer Klappe relativ stark [siehe den Beitrag in diesem Band]. Der Klangcharakter wird eher nasal. Nach meiner subjektiven Wahrnehmung ist bei der Dreiloch- und Vierloch-Trompete zwar auch ein Unterschied feststellbar, aber kein gravierender. Meines Erachtens ist der Einfluss der Bearbeitungsmethoden auf den Klang grösser als der der geöffneten oder geschlossenen Löcher. Außerdem haben wir bei den Barocktrompeten, wo wir Spielhilfen mit Löchern anbringen, sehr oft andere Mensuren als bei den lochlosen Naturtrompeten. Wenn Diskussionen losgehen, dass die Barocktrompeten [mit Löchern] nicht so schön klingen wie die Naturtrompeten, dann ist es für mich so, wie wenn man Birnen mit Äpfeln vergleicht. Unsere Tendenz ist es, immer mehr historisch zu bauen, und wir versuchen, die originale Mensur wieder zu übernehmen. Die Zeit könnte jetzt reif sein, dass man mit einem Vierloch-Prinzip mit einem schöneren Klang spielen kann. Das hat sich leider bei den Musikern noch nicht ganz so durchgesetzt.

KLAUS Warum sind diese Löcher so anhaltend in Gebrauch, obwohl man weiß, dass sie unhistorisch sind?

TARR Ich gehöre wirklich zur ersten Generation, die sie überhaupt angenommen hat, und das war unsere Brücke, über die wir gehen konnten, um am anderen Ufer anzukommen. Ohne die Löcher hätten wir auch heute noch keine Barocktrompete, ganz bestimmt nicht. Das war eine geniale Erfindung. Ich sehe sie aber wirklich nur als Brücke und habe auch in meinem Unterricht die Studenten immer zunächst lochlos trainiert. Deswegen haben wir auch Plattenaufnahmen auf historischen Instrumenten (aus Portugal und Russland) gemacht. Es war immer mein Ziel, in ein Museum zu gehen, ein Instrument von der Wand zu holen und darauf zu spielen. Jean-François Madeuf ist mein verlängerter Arm, er macht genau das, was ich immer gehofft habe. Er ist eben besonders begabt. Wenn Du ihn vor zehn Jahren gehört hättest, dann hättest Du Dich gefragt, ob sich das lohnt. Wie jeder große Virtuose ist er sehr beharrlich gewesen. Er hat es nie aufgegeben. Er hat vom allerersten Anfang an gesagt, er wolle es so machen – so hat er es dann geschafft. Er ist unser großes Vorbild jetzt.

KLAUS Ich hatte eine interessante Erfahrung beim Early Brass Festival 2007 am Converse College in Spartanburg, South Carolina, als wir ein Konzert vorbereiteten. Eine meiner Bestrebungen war es, keine unhistorischen Tasteninstrumente zu verwenden, also keine modernen Klaviere. Damit bin ich sehr baden gegangen! Dort stand ein Cembalo zur Verfügung, aber keiner, der es anders als gleichschwebend stimmen konnte. Dann hat Barry Bauguess gesagt, er könne mit diesem gleichschwebend gestimmten Cembalo nur mit der Lochtrompete spielen, weil es sonst nicht mit der Temperierung funktioniert. Würdet Ihr dem auch zustimmen?

TARR Ich möchte etwas einwenden. Es wird immer wieder behauptet, dass die Löcher da sind, damit man temperiert spielen könne. Da möchte ich ganz entschieden meine

Hand erheben und sagen, das stimmt überhaupt nicht, wir wollen gar nicht temperiert spielen, sondern wollen wirklich rein stimmen. Wenn ich mit meinen Leuten arbeite, stimmen sie rein, abgesehen vom Loch aufmachen oder nicht. Das ist eine Verkennung des Zwecks dieser Dinge.

KLAUS Wäre die englische Zugtrompete die bessere Lösung gewesen als die Löcher?

TARR Du hast mit Crispian Steele-Perkins gesprochen?

KLAUS Nein, ich habe auch eigene Ideen!

TARR Wenn man das kleine Loch aufmacht, trifft man das hohe c<sup>'''</sup> besser als mit einer Zugtrompete.

EGGER Wenn ich von der musikalischen Qualität ausgehe, habe ich bei einer Zugtrompete Bedenken in Bezug auf das Handling.

KLAUS Aber die Harpers [Thomas Harper Senior und Junior] müssen es ja mit Werken von Georg Friedrich Händel geschafft haben.

TARR Ich weiß natürlich letztendlich nicht, wie sie gespielt haben. Hatten sie den Zug immer drin und haben ihn nur zur Korrektur etwas herausgezogen? Ich habe mit Frans Berglund gearbeitet, für sein Diplomkonzert, er hält den Zug immer ein bisschen draussen. Dann kann er für a<sup>"</sup> ein bisschen reinkommen, für fis<sup>"</sup> ein bisschen reinkommen, und dann für f<sup>"</sup> heraus, statt eben ganz drin zu sein und immer für a<sup>"</sup> so weit rauszugehen. So ist man ein bisschen flexibler. Das habe ich von den Posaunisten übernommen, die immer ein paar ›Querfinger‹ offen hatten.

KLAUS Ihr würdet also dem nicht ohne Weiteres zustimmen.

TARR Richtig.

KLAUS Ich denke, dass wir schon über die Zukunft der lochlosen Trompete gesprochen haben und dass wir hoffen, dass es einmal so weit sein wird.

EGGER In der Zukunft wird es immer mehr eine Spezialisierung geben. Die Leute, die das wirklich historisch korrekt machen auf der einen Seite, und auf der anderen Seite die Orchestertrompeter, die eher auf diese Spielhilfen angewiesen sind. Das ist eine Entwicklung, die ganzheitlich gehen muss, und ich muss sagen, wenn die Orchestertrompeter nicht auch Barocktrompete spielen würden, wäre das Ganze auch nicht so weit. Zum Lochlosen möchte ich sagen, ich höre immer wieder Konzerte, die nicht so gut sind, und so wird das Instrument zur Medusa für einen Musiker. Es ist nicht nur einmal passiert, dass Trompeter ausgepiffen worden sind. Das ist auch ein Problem, dem wir ins Auge schauen müssen. Jean-François Madeuf mag seine Stimme sicher gut spielen, er ist aber heute immer noch einer der wenigen, die das einfach so können. Wenn die anderen es nicht so auf die Reihe bekommen, dann entspricht das nicht der heutigen Qualitätserwartung vom Publikum. Das ist ein Problem, das ich immer wieder sehe.

KLAUS Das heißt, es ist in gewisser Weise eine akademische Frage, weil die Wirklichkeit anders ist.

TARR Ich sage es den Studierenden auch. Ich unterrichte immer wieder an der Schola und ich sehe, was sie können. Ich habe mit dem Engländer Mike Diprose am »Brandenburgischen« gearbeitet, zwei separate Stunden, und er musste die Phrasen wiederholen und wiederholen. Es waren immer wieder Fehler, und da sagte ich, er habe das nicht lang genug wiederholt, er müsse noch vielleicht fünf Jahre so arbeiten, bis es wirklich verankert ist.

EGGER Da kommt mir eine Zeitungskritik in den Sinn (über welche Gruppe, das möchte ich hier nicht äußern). Die Trompeter haben lochlos gespielt; es ging nicht gut; am nächsten Tag in der Zeitung hieß es, 50 % Trefferquote. Wenn ich so etwas als Musiker lesen muss, wenn ich mir selber sagen muss, vielleicht habe ich nicht so toll gespielt, dann muss ich mir das überlegen. Ich denke, das ist eigentlich eine tragische Sache. Wenn Du dann die Leute im Publikum siehst! Die einen lachen, die anderen sitzen versteinert da. Ich habe Henry Moderlak gehört, wie er eine Sopranistin auf einem lochlosen Instrument begleitet hat, es war wirklich wunderschön, wie sich der Klang der Trompete gemischt hat mit dem Gesang der Sopranistin. Dann ist es doch egal, ob ein *a* mal zu tief ist. Wenn das aber schief läuft, dann wird das happig, und das kann sich heute kein Musiker leisten.

KLAUS Ganz herzlichen Dank!





## Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

### [Anon.]

Anleitung zum Trompeteblassen für die königlich  
Preußischen Postillone 119  
Eidgenössische Trompeter-Ordonnanz 119, 132  
Fantasie 262, 268  
Variation über »So leb denn wohl« 262, 267  
»Zwei Äuglein blau« 262, 267  
Adorf 168  
Agliati, Giuseppe (Mailand/Turin) 159, 218,  
228  
Aix-en-Provence 294  
Albrechtsberger, Johann Georg  
Gründliche Anweisung zur Composition 16,  
19  
Alexander III. von Russland 249  
Alinovi, Antonio 186  
Almenräder, Carl 219  
Altenburg, Johann Ernst  
Versuch einer Anleitung 121, 292  
Amsterdam 249, 256, 265 f.  
Anciuti, Giovanni Maria 152, 156  
Andrelang, Anton 126 n.  
Anthoine, Jean-Louis 201 n.  
Anthoine, Jules-Léon 201 n.  
Antwerpen 219  
Apparuti, Antonio (Modena) 161, 191 f.  
Araciel, Diego de 86  
Araldi, Giuseppe 86, 94, 175, 177–182, 185 f.  
Metodo per tromba 93, 97 f., 107, 182  
Arban, Jean-Baptiste  
Variationen über »Le Carnaval de Venise« 254,  
262, 264 n., 267  
Artois, Graf siehe Charles X. Philippe von  
Frankreich  
Asioli, Bonifazio 181  
Transunto dei Principi Elementari di Musica e  
breve Metodo 93–95, 98, 181, 189 f.  
Asté, Jean-Hilaire siehe Halary (Paris)  
Auber, Daniel-François-Ésprit  
La muette de Portici 186 f.  
Augsburg 115, 129  
Austerlitz 90  
Bach, Carl Philipp Emanuel  
Auferstehung und Himmelfahrt Jesu 20  
Bach, Johann Christian 75

Bach, Johann Sebastian 12  
2. Brandenburgisches Konzert 250, 262, 267  
Messe in h-Moll 290  
Bagans, Karl 111 n., 112, 118 n., 137  
Balfe, Michael William  
»Remember me« aus der Oper Zigeunerin 262, 268  
Balzarek, Giovanni 78, 85 f., 159, 180 n.  
Bamberg 115  
Barcelona 160  
Barillon, [?] 199  
Bärmann, Heinrich 125 n.  
Barth, Andreas (München) 223, 227, 229  
Bartolini, Roberto (Pietrasanta) 171 f.  
Bartolini (Rom) 164  
Basel 290  
Schola Cantorum Basiliensis 301, 305  
Basily, Francesco  
Il califo e la schiava 186  
Bauer, (Johann) Eduard (I. Bauer, Prag) 65, 79, 122 f.  
241 f., 244, 281 f., 287, 292  
Bauguess, Barry 276 f., 303  
Baumgarten, C. Gotthilf von  
Dreyssig Aufzüge 128  
Bayde, August 31  
Bayer, Johann 72, 87–89  
Bayreuth 251  
Bechis, Giuseppe 152  
Bechstein, Carl (Berlin) 262  
Beethoven, Ludwig van 41, 75, 142  
Sinfonie Nr. 7 A-Dur 16  
Sinfonie Nr. 9 d-Moll 16  
Sonate G-Dur für Klavier op. 49/2 82  
Walzer [?] 262, 268  
Bellini, Vincenzo 188  
Beatrice di Tenda 182, 263, 268  
I Capuleti e i Montecchi 82  
Norma 82, 206  
La sonnambula 82, 178 n.  
La straniera 187  
Belloli, Agostino 86, 174–176, 181, 184, 186  
Belloli, Luigi 174, 186  
Beltrami (Mailand) 152 f., 162  
Bender, C.  
Concert-Polka 263, 267  
Berglund, Frans 304

- Bergmann, Johann 90  
 Bergonzi, Benedetto 160  
 Bériot, Charles Auguste de 255  
   *Airs variés* 263, 267  
   Violinkonzert Nr. 7 257, 263, 267  
   Violin-Variationen 253, 263, 267  
 Berleburg 255, 269  
 Berlin 117, 127 n., 128, 147, 151, 199, 204, 218, 245,  
   247, 249–251, 254 f., 257–259, 269  
 Berlioz, Hector 119, 181, 196, 217, 220–225  
   *Les Troyens* 224  
 Bern 131 f., 145  
 Bernardi, Carlo 160–162, 167–169  
 Bernardi, Giovanni Battista 162  
 Bernardi, Giuseppe 162  
 Bernardi, Luigi 162  
 Bernardi, Maria 162  
 Bernoulli-Preiswerk, Wilhelm 215, 291  
 Berr, Frédéric 220  
 Berri-Garegnani, Teresa 157  
 Bertali, Antonio 12  
 Bertini, Auguste 191  
 Besson, F. (Paris) 229, 262  
 Biber, Heinrich Ignaz Franz  
   *Sonate tam aris quam aulis servientes* 12  
 Bilse, (Johann Ernst) Benjamin 245–247, 249–251,  
   254–257, 266 n., 269  
 Biner, Josef 74  
 Biondetti, Anna 168  
 Biondetti, Francesco 168  
 Blümel, Friedrich 11, 121, 149 n., 150 n.  
 Blumenbach, Wenzel Carl Wolfgang 84 n.  
 Bodenröder, Robert 293 f.  
 Böhm, Carl  
   *Amor beato/Liebesglück*, Walzer 263, 267 f.  
   »Hast du mich lieb?« 263, 268  
   Konzertwalzer 263, 268  
   *Lucca Waltz* 263, 268  
 Böhm, Joseph 104  
 Böhm, Theobald 213  
 Böhme, [?] 249, 251  
 Bologna 105  
 Bonaparte, Louis 133  
 Bonaparte, Napoleon siehe Napoleon Bona-  
   parte  
 Bordeaux 103 n.  
 Bordogni, Marco 213  
 Boston 106, 251  
 Bouilly, Jean-Nicolas 41 n.  
 Bourlier, General 133  
 Braun, Andreas/André 113–115, 117  
 Braun, Johann Christoph/Jean-Christophe  
   113–115, 117  
 Braun, Johann Friedrich/Jean-Frédéric 114 n.  
 Bremen 250 n.  
 Brémond, François 207  
 Breslau 128 f.  
 Brizzi Giorgi, Maria 46  
 Broadwood, John & Sons (London) 213  
 Brückner, Oskar 268  
 Brünn (Brno) 85  
 Brüssel (Bruxelles) 103 n., 135, 225, 249  
 Budapest 91  
 Buhl, David 132 f., 199  
 Buratti, Giovanni 167  
 Burgstätt 246, 251, 255  
 Burian, Franz 90  
 Burney, Charles 230 f.  
 Burri, Karl (Zimmerwald) 283 n.  
 Burri, Konrad (Zimmerwald) 283, 285, 288  
 Buti 171  
**Caldara**, Antonio 12–14  
   *I due dittatori* 13 n., 14  
 Cam, [?]  
   *Méthode de trompette* 117  
 Canclaux, Jean Baptiste Camille 133  
 Canning, Effie  
   *Rock a bye Baby* 263, 268  
 Cappelli, Giuseppe  
   *Metodo elementare per oficleide o bombardone*  
   194 n.  
 Cartellieri, Antonio  
   *Polonaise A-Dur* 25, 65  
 Casazza, Michele 168  
 Catalani, Angelica  
   *Variationen* 30  
 Caussin, Joseph-Louis-Victor 217, 220, 224  
 Chambéry 162  
 Charles X. Philippe von Frankreich 114 n.  
 Chartres 223 n., 226  
 Chaumont-en-Vexin 226  
 Chemnitz 246, 251, 256 f.  
 Cherubini, Luigi 40–46, 48–58, 143  
   *Anacreon* 42  
   *Der Bernhardsberg* 42  
   *Les deux journées ou Le porteur d'eau* 41–46, 48–58  
   *Faniska* 42  
   *Die Gefangene* 42  
   *Graf Armand oder Die zwei unvergeßlichen Tage*  
   siehe *Les deux journées*  
   *Lodoiska* 42  
   *Medea* 42

- Cherubini (Fortsetzung)  
     Der portugisische Gasthof 42  
     Die Tage der Gefahr siehe *Les deux journées*  
 Chicago 246, 251 f., 258  
 Chvalkovice 85 n.  
 Cimarosa, Domenico  
     *Le astuzie femminili* 186  
 Clagget, Charles 121  
 Clarke, Herbert L. 110  
 Coeffet, Jean-Baptiste 216 n., 226  
 Colloredo-Waldsee, Anton Theodor 75  
 Colmar 207  
 Conti, Prinz (Louis-François I. de Bourbon) 112  
 Correggio 94  
 Cortellone, Pietro 153  
 Courtois frères 118, 262, 269  
 Couturier (Paris) 221 n.  
 Cova, Jacques Cesare 174, 176, 183 f., 186  
 Cowlan, James 233, 235, 237–239, 241, 243  
 Cremona 160  
 Crimmitschau 251, 259  
 Crippa, Gaetano 174 f., 184  
 Crivelli, [Gaetano?] 185  
 Curtis, Richard 123, 236, 239  
 Czartoryski, Adam Fürst 21  
**Daelli**, Claudio 180, 185  
 Damaré, Eugène  
     *Bravour-Polka* 263, 265, 267  
     *Fantasie-Polka* 263, 267  
     *Polka de concert* 263, 267  
 Da Ponte, Lorenzo (Emmanuele Conegliano) 45 n.  
 Dall'Asta, Lorenzo 162  
 Dauprat, Louis-François 199–203, 207, 212  
     *Du cor à pistons. Extrait* 201–204, 206, 209–211  
     *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* 201, 209 f.  
 Dauverné, François Georges Auguste 93, 113 f.,  
     117 f., 125  
 Delaigne, Émile 104  
 De Gianni, Pietro 168  
 De Luigi, Andrea 160  
 De Luigi (Deluigi), Giacomo 86, 153, 156, 159 f.  
 Den Haag 121 f.  
 Desayoc, Johann Georg 87  
 Dessary, Johann 34, 126  
 Deutschhause (Houžová) 73  
 Diabelli, Anton  
     *XII Pieces pour 3 trompettes et timbales ad lib.* 128  
 Diethensdorf 251  
 Diprose, Mark 305  
 Doke, Alois (Linz) 275–278, 281  
 Dolk, Pieter 290, 293 f.  
 Dom Pedro, Kronprinz von Portugal 30  
 Domnich, Heinrich 111  
     *Méthode de premier et second cor* 206, 212 n.  
 Donizetti, Gaetano 188  
     *Adelia* 182  
     *Belisario* 186 f.  
     *Don Sebastiano* 180  
     *Lucrezia Borgia* 187  
 Dresden 19, 111 f., 121, 249 f., 252  
 Dublin 238  
 Dufrène, L.  
     *Grande Méthode Raisonnée de Cornet-Trompette à*  
     *Pistons* 119 n.  
 Duvernoy, Frédéric Nicolas 210  
**Eberl**, Anton  
     *Sinfonie* Nr. 1 16  
 Edinburgh 239  
 Edwards, David 300  
 Egger, Adolf (Basel) 281, 291–293, 295 f.  
 Egger, Rainer (Basel) 281 f., 287, 290–305  
 Ehe, Johann Leonhard 294  
 Eisenstadt 73, 86  
 Elisabeth I. von Russland 127 n.  
 Elisabeth Ludovika von Bayern 138 n.  
 Elizabeth II. von England 231, 291 n.  
 Emerson, Walter 261  
 Énard (Paris) 213  
 Erfurt 141, 239, 250, 254  
 Ernst, [?] (Arr.)  
     *Carneval von Venedig* 264, 266  
 Esterházy, Johann 20  
 Eszterháza 19 f., 22, 34, 115  
**Faccio**, Franco 195  
 Fantini, Girolamo  
     *Modo per imparare a sonare di tromba* 12  
 Fasting (Kopenhagen) 121  
 Fechenbach, Georg Karl von 130  
 Fellenberg, Oberleutnant 145  
 Ferber, Guy 300  
 Ferdinand I. von Österreich 85  
 Ferdinand II. Kaiser des Heiligen Römischen  
     Reiches 12  
 Fessard (Chartres) 223 n., 226  
 Fétis, François-Joseph 105, 106 n., 200, 207, 238–240  
 Fiala, Joseph  
     *Divertimento in D für Klappentrompete und*  
     *Orchester* 67  
 Filz, Antonín 75  
 Finke, Helmut 290 f., 293 f.  
 Florenz 191  
 Floridsdorf 59

- Flotow, Friedrich von  
     »Letzte Rose« aus *Martha* 256, 264, 267 f.  
 Fontanellato 160  
 Forni, Egidio 162, 167, 169, 171  
 Francœur, Louis-Joseph 113  
 Frankfurt am Main 21, 220  
 Franz II./I., Kaiser 22, 30 f., 36  
 Franz, Václav 74  
 Frichot, [?] 189  
 Friedrich Wilhelm I. von Preußen 143 n.  
 Friedrich Wilhelm III. von Preußen 138 n., 199  
 Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 138 n.  
 Frontini, Pasquale 167  
 Fuchs, Otto  
     *Fantasie über Webers letzten Gedanken* 264, 266  
 Fünfkirchen siehe Pécs  
 Fusi, Giuseppe 168  
 Fux, Johann Joseph 13 n.  
**Galbiati**, Garegnani & Clerici (Mailand) 158  
 Galbiati, Giovanni 167  
 Gallarati, Giuseppe 161  
 Gallay, Jacques-François 210  
 Galli, Angelo 168  
 Gambaro, Jean Baptiste (Paris) 223 n., 228  
 Gandino 167  
 Garegnani (Mailand) 156–159, 161, 188  
 Garegnani (Garignani), Francesco 158  
 Garegnani (Garignani), Giuseppe 153 f., 156–158  
 Garegnani (Garignani), Melchiorre 153 f., 156–158  
 Gatti, Domenico 190  
 Gautrot aîné (Paris) 225 f., 229  
 Gelmi, Cipriano 186  
 Genua 164  
 George III. von England 231 f.  
 George IV. von England 141 f., 238, 240  
 Georges (Besançon) 228  
 Gerber, Ernst Ludwig 112, 115, 122  
 Gerli, Agostino 156  
 Gevaert, François-Auguste 224 n.  
 Ghedini, Giuseppe  
     *Dodici studi per tromba a chiavi* 282 n.  
 Gilardoni, Paolo 186  
 Gillitsch, Johann 90  
 Gisors 226  
 Glasgow 123, 236, 239  
 Gluck, Christoph Willibald 127  
 Gorre, Paolo 176 f., 184, 186  
 Gossec, François-Joseph 142 f.  
     Sabinus 113 f.  
 Göteborg 20 n. 245  
 Gottardi, Teodoro 178  
 Götz, Franz 74  
 Götze, Carl  
     *O schöne Zeit, o sel'ge Zeit* 264, 267  
 Goudot jeune (Paris) 228  
 Gounod, Charles 203–207  
     *Faust* 204  
     *Faust-Walzer* 264, 268  
     *Mélodies pour le Cor à Pistons* 204  
     *Méthode de Cor à Pistons* 203–207, 210  
 Graslitz 59 f.  
 Grassi, Antonio 152–154, 156  
 Grau, [?] Stadtmusikdirektor 248  
 Graupner, Clemens 256  
 Greenhill, Joseph 123, 226, 233–235, 241, 243  
 Grieder, Felix 293  
 Griesinger, Georg August 232  
 Guglielminetti (Mailand) 162  
 Guichard (Paris) 171, 221 n.  
 Guidoni, Giacomo 176, 186  
 Gumpenhuber, Philipp Tobias 15 f.  
**Haas**, Wolf Wilhelm 126, 291  
 Habeneck, François-Antoine 208  
 Halary (Paris) (Asté, Jean-Hilaire) 201 n., 216, 220 f.  
 Halary, Antoine (Paris) 99, 101, 200 f., 204, 208 f., 213  
 Haliday, Joseph 123 f., 232, 238  
 Hallas, Joseph 79 f.  
 Haltenhof, Johann Gottfried 122, 291 f.  
 Hamburg 122  
 Hamilton, Maximilian 90  
 Hammersley, Andy 300  
 Hampel, Anton Johann 111 f.  
 Hanau 122  
 Händel, Georg Friedrich 142, 245, 304  
     *Der Messias* 16, 230  
     *Samson* 22  
 Hannover 38  
 Hanslick, Eduard 38  
 Harper, Thomas Senior 232, 304  
 Harper, Thomas Junior 232, 304  
 Hartmann, John  
     *Fantasie* 252 f., 262, 264, 267  
     *Favorit-Fantasie* 264, 267  
     *Variationen* 264, 267  
 Häser, Carl  
     »Dann schau in's Auge deinem Kind« 256 f., 264, 267  
 Hasse, Johann Adolph 19, 75

- Hatwig, Otto 19  
 Hautpoul, Jean-Joseph Ange d' 133  
 Havelka, Jan 74  
 Havelka, Josef 74  
 Hawelka, Franz 81  
 Haydn, Joseph 23 f., 75, 86, 94, 115, 142, 231 f.  
     Kassation Es-Dur 16 f.  
     Konzert für Trompete 21, 23, 25, 40, 43, 46, 67 f.,  
     92, 94, 107, 109, 125, 244, 271–283, 286–289  
     Sinfonie Nr. 72 D-Dur 17 f., 20  
     Sinfonie Nr. 104 D-Dur 47  
 Haydn, Michael 23 f.  
 Heiligenkreuz 131  
 Heinisch, Johann 13  
 Henri, E. & Martin, J. (Paris) 229  
 Herfurth, W.  
     Concertino 264, 267  
 Hergé (Georges Remi) 214  
 Hermanmestetz 34  
 Hermann, Emil 294  
 Hirsbrunner (Sumiswald) 121, 228  
 Hitzhauer 19  
 Hlawatsch, [Wojtek?] 268 n.  
 Hoch, Theodor 249  
     Der Liebestraum 265, 268  
 Hofer, Johann Heinrich 90  
 Hoffmann, Josef Augustin 73  
 Holland, Joseph 13  
 Holy, Walter 290  
 Hoyer (Wien) 241  
 Hullein 90  
 Hummel, Johann Nepomuk 40–58, 86  
     Deutsche Tänze op. 16 46 f.  
     Klaviertrio E-Dur op. 83 44 n.  
     Konzert für Klavier E-Dur op. 110 44 n.  
     Konzert für Klavier, Violine und Orchester G-Dur  
     op. 17 46–48  
     Konzert für Trompete 21–23, 25, 40–46, 48–55, 57 f.,  
     65, 67–70, 84, 92, 107, 109, 125, 235, 281–283,  
     286 f., 289  
     Serenade (Grande Sérénade) op. 66 44 n., 48–51, 55  
     Trio für Klavier, Violine und Trompete 70  
     Variationen für Klavier op. 9 44 n., 48–51, 55, 57  
     Variationen über »Guide mes pas« Es-Dur 44 n.  
 Huschauer, Franz 59  
 Immer, Friedemann 301  
**Joseph II.** von Habsburg 21  
 Josephine de Beauharnais, Kaiserin 207  
 Junker, Carl Ludwig 115 f.  
 Kail, Josef 37, 60 f., 123, 162 n.  
 Karásek, Antonín 74  
 Karl XII. von Schweden 126  
 Karlsruhe 11, 116, 218  
 Kassel 249 f., 254, 262  
 Kastner, Jean-Georges 114, 132–135, 143 f., 156, 199 f.  
 Katharina II. von Russland (K. die Große) 11, 127 n.  
 Kauer, Ferdinand 86  
 Keeß, Stephan Ritter von 84 n.  
 Kelhermann (Paris) 223 n., 228  
 Kellner, Ernst 121 f.  
 Kerner, Anton & Ignaz (Wien) 278  
 Key, Rudall, Rose & Carte (London) 227, 229  
 Khayll, Aloys 34–37  
 Khayll, Anton 25, 34–37  
     Concertino für Flöte, Oboe und Trompete 34 f.  
     Potpourri 34 f.  
 Khayll, Josef 34–37  
 Kiel, Wisconsin 251  
 Kiew 294  
 Klemm, Johann George 19  
 Kneisel, Fritz 266 n.  
 Koch, Stephan 163  
 Koechlin, Charles 224 n.  
 Kölbel, Ferdinand 11, 120 f.  
 Köller, Barbara 73  
 Kopenhagen 121  
 Kopprasch, Georg 151  
 Koželuh (Kozeluch), Leopold Antonín 75, 86, 109  
     Sinfonia concertante (Konzert) Es-Dur für Trompete,  
     Mandoline, Kontrabass, Pianoforte und Orchester  
     21, 67 f.  
 Kramer, Christian 141 f.  
 Krause, August Friedrich (II) 117  
 Krause, Johann Heinrich 131  
     Sechs Galanterie Stücke für vollständige Trompeten  
     Musik 131  
 Kremsier (Kroměříž) 12, 32, 71–78, 81, 84–91, 122  
 Kremsmünster 112 n.  
 Kresser, Joseph Gebhardt  
     Méthode complète pour la Trompette d'Harmonie  
     118 n.  
 Kretzschmann, Charles (Straßburg) 145, 228  
 Krommer, Franz 71, 73  
 Küffel, Franz 13 n.  
 Küffner, Josef 130, 137 n.  
     10 Trompeten-Aufzüge für Militärmusik 130  
 Küffner Wilhelm 130  
 Kunerth, Florian 75–77  
 Kunerth, Johann Leopold 32, 71–91, 95, 122  
     601 Duette für 2 Trompeten 81–83  
     2 Quartette für Flöte, Gitarre, Viola und Klappen-  
     trompete 80 f.

- Kunerth (Fortsetzung)  
 100 Quartette für drei Trompeten und Bassflügelhorn 81–83  
 118 Quartette für zwei Trompeten, Flügelhorn und Bariton 81–83  
 Quintett für Flöte, Klarinette, Trompete, Viola und Gitarre 81  
 Sinfonie Nr. 1 81 n.
- Kunerth, Josef 73, 77, 85
- Kunerth, Moritz 77
- Kvíčala, Václav 76
- Kvíčalová, Josefa 76
- Labbaye** (Paris) 200 f., 217 n., 219 n.
- La Borde (Laborde), Jean-Benjamin de 113
- La Fayette (Lafayette), Marie Joseph Motier de 142
- Lagoanère, Ange  
 Méthode complète de cornet-trompette à pistons 119 n.
- Laird, Michael 290, 302
- Lanfranchi, Michele 153
- Languiller, Marco 180–182, 186
- Lavoix, Henri Marie François 224 n.
- Lechner, A.  
 Méthode de Cornet-trompette à pistons 119 n.
- Legros, [?] 118
- Leich[n]amschneider, Franz 126
- Leich[n]amschneider, Johannes 112
- Leich[n]amschneider, Michael 112, 126
- Leidesdorf, Maximilian Joseph  
 Concert-Polonaise für Flöte, Oboe und Trompete 36
- Leipzig 21, 204, 223, 254
- Leonardo da Vinci siehe Vinci, Leonardo da
- Leopoldine von Österreich siehe Maria Leopoldine
- Leroy (Le Roy), C. Eugène siehe Roy, C. Eugène
- Leutgeb, Josef Ignaz 16, 113
- Levy, Jules 259–261  
 Bravour-Polka 265, 267
- Lewy, Edouard-Constantin 204
- Libitzky, Johann 90
- Libois, Antonio 178, 185 f.
- Lichtenthal, Peter 179, 189
- Liegnitz 247
- Linz 221, 226, 277, 281 n.
- Lipavsky, Joseph  
 Fuge über ein Thema von Cherubini für Klavier 44 n.  
 Variationen über »Guide mes pas« op. 14 44 n.
- Lissabon 127 f.
- Liszt, Franz 250, 254, 261, 266 n.  
 Ungarische Rhapsodie 254
- Littau (Litovel) 73
- Liverpool 233, 235, 237 f., 241
- Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian Fürst von 46
- Locatelli, Antonio 156
- London 15, 21 f., 67 n., 105, 123, 141 f., 226, 230–244
- Lons-le-Saunier 103 f.
- Lorenz, Ignaz (Linz) 221, 226, 229
- Lossau, F. C.  
 Ouverture für Trompeten 137–141
- Lošt'ák, Libor 74
- Lucca 171
- Ludwig XVI. 23
- Ludwig, Jan 76
- Luigi, Giacomo de siehe De Luigi, Giacomo
- Luvoni, Ubaldo 162, 167–171
- Lyon 103 n., 104, 300
- Maas**, [?] 104
- Machan, Anton 178–180, 185 f.
- Machau, Antonio siehe Machan, Anton
- Madeuf, Jean-François 294 f., 303 f.
- Madison, Wisconsin 258 f.
- Madrid 103 n.
- Maffei, Herr 38
- Magazari (Bologna) 188
- Magdeburg 223
- Mailand 78, 85 f., 91, 94, 152–187, 191, 197, 218 n., 282  
 Conservatorio 94, 160, 176 f., 180 f., 184–186, 282  
 Teatro alla Canobbiana 175, 178, 184, 187  
 Teatro alla Scala 97, 167, 173–189, 195, 197  
 Teatro Re 176 f.
- Mainz 99, 105, 117, 219
- Maldura, Alessandro 167
- Maldura, Giovanni 167
- Maldura, Luigi 167
- Malibran, Maria 85, 91
- Malines siehe Mechelen
- Mannheim 104, 255
- Mannsfeldt, Hermann 247, 249 f., 252
- Mantovani, Antonio 176, 186
- Maria Leopoldine von Österreich 30
- Maria Theresia von Österreich 21 f., 126, 154
- Marie-Louise von Österreich 22
- Markneukirchen 219 n., 223 n., 283
- Marseille 103 n., 104
- Martini, Everete 181, 187
- Mašek, Vincenc Václav 75, 128
- Massiola 162
- Maximilian Joseph, Fürsterzbischof 71 f.
- May, Donat 126 n.
- Mayerhofer, Eleonora Karolina 75
- Mazzucato, Alberto 181 f.
- Mechelen (Malines) 116



- Medding, Franz 247, 269  
 Méhul, Étienne-Nicolas 143  
 Meichelt, Albert 245, 251  
 Meifred, (Pierre-)Joseph-Émile 199–213  
     *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons* 204, 207–213  
 Meinel & Lauber (Geretsried) 291, 293  
 Mendelssohn, Felix 119 n., 125, 182 n., 245  
 Mercadante, Saverio  
     *Emma d'Antiochia* 182  
     *Orazj e Curiazj* 186 f.  
     *La schiava saracena* 186 f.  
     *La solitaria delle Asturie* 182  
 Merelli, Bartolomeo 178–180, 185  
 Merkl, Lorenz 19, 115  
 Mersenne, Marin 120, 292  
 Meyder, Karl 247  
 Meyerbeer, Giacomo  
     *L'esule di Granata* 186  
     *Margherita d'Anjou* 187  
     *Robert le diable* 93  
 Mikšíková, Josefa Elizabet 76  
 Milwaukee 250, 257, 260–262  
 Mirecki, Franciszek 179 f.  
 Mittweida 248  
 Modena 161, 191  
 Moderlak, Henry 305  
 Mohsdorf 261  
 Monnier, D. 103 n.  
 Moritz (Berlin) 151, 218  
 Moskau 135  
 Mottl, Felix 250  
 Mozart, Leopold 13  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 16, 20, 41, 46, 48, 75, 142, 295  
     *Divertimento C-Dur KV 187* 127 f.  
     *Divertimento C-Dur KV 188* 127 f., 131 n.  
     *Klavierkonzert C-Dur KV 467* 45  
     *Sinfonie D-Dur KV 385* 45  
     *Sinfonie g-Moll KV 183* 131 n.  
 Müller, [?] (Roy and Müller) 93, 105 f.  
 Muller, Louis (Lyon) 228  
 München 32, 63, 112, 125 n., 223, 245, 251, 283  
     Hof 91, 126  
 Mysliveček, Josef 75  
 Napoleon Bonaparte (Napoleon I.) 22, 131–135, 144 f.  
 Neapel 96, 191  
 Nemetz, Andreas 72, 95  
     *Allgemeine Musikschule für MilitärMusik* 85  
     *Allgemeine Trompeten-Schule* 65 f., 71, 85, 93, 95–97, 278  
 Nessler, Victor Ernst  
     »Behüt dich Gott« aus *Der Trompeter von Säckingen* 251, 258, 262, 265, 268  
 Nessmann, Christoph Friedrich 122  
 Neukomm, Sigismund Ritter von 86  
     *Adagio für die Klappentrompete* 29  
     *Konzert für Trompete (geplant?)* 25, 29  
     *Requiem (Missa pro defunctis)* 23 f., 26–28, 39  
 New York 250 n.  
 Nödl, Karl 60  
 Nürnberg 297 f.  
 Ödenburg (Sopron) 73, 77, 85 n., 86  
 Olmütz (Olomouc) 71, 73, 76–78, 81 n., 84–86  
 Pace, Charles 67 n., 236, 238, 241  
 Paër, Ferdinando  
     *Il sotterraneo* 186  
 Paganini, Niccolò 177, 182, 185  
     *Violinkonzert Nr. 1* 189  
 Palacký, František 76  
 Palsa, Johann 113  
 Panizza, Ettore 196 f.  
 Panseron, Auguste 213  
 Paoli, Francesco  
     *Metodo progressivo per oficleide o bombardone* 194 n.  
 Papalini (Chiaravalle) 188  
 Paris 11, 21–23, 53 f., 92, 99, 103 n., 104 f., 111–119, 142 f., 163, 171, 199–213, 219, 223, 226, 249, 262  
     *Conservatoire* 44 n., 104, 114, 143, 199–202, 207 f., 213, 225 n.  
     *Opéra (Académie royale de la musique)* 113, 115, 117, 207 f., 219  
     *Théâtre Italien* 207  
 Parma 113, 160–162  
 Paulus, Ernst Leberecht 127  
 Pawlowsk 253, 268 n., 269  
 Pechatschek, Franz Xaver 35  
 Pécs (Fünfkirchen) 91  
 Pelitti (Mailand) 161, 172, 196  
 Pelitti, Carlo 165  
 Pelitti, Clemente Giuseppe 163–167, 171, 195 f.  
 Pelitti, Eugenio 164 f.  
 Pelitti, Giovanni 165  
 Pelitti, Giuseppe 163–168, 170 f., 192 f.  
 Pelitti, Luigia 165  
 Pelitti, Paolo 86, 159, 163–165  
 Pelitti, Teresa (I) 165–167  
 Pelitti, Teresa (II) 165–167  
 Pellerin, Nicolas [?] (Épinal) 108–110  
 Percival, Thomas 123  
 Peregalli, Savina 164 f.  
 Peschko, Johannes 19, 115

- Pessina, Giovanni Battista 159  
 Pesth siehe Budapest  
 Petzold, Wilhelm (Markneukirchen) 223 n.  
 Pflug, Hermann  
     »Lebewohl«, Konzert-Polka 265, 267  
 Philadelphia 260 n.  
 Philipp, Herzog von Parma 113  
 Piana, Pietro 153, 162, 167, 171 f., 188 f.  
 Pianezzi, Carlo 162  
 Pianezzi, Giovanni Carlo 162  
 Pickl, Karel 71, 78, 122  
 Picklová, Aloisie 78 n.  
 Pierre, Constant 201 n., 202 n., 204  
 Pietrasanta 171 f.  
 Pignieri, Giuseppe  
     Metodo e Studio Completo 93, 95–97, 282 n.  
 Pini, Luigi 160–162  
 Pisa 171  
 Pogliani, Francesco & Rosa 159  
 Poltava 126  
 Prag 65, 122 f., 127 f., 152, 241, 244, 281 f.  
 Predieri, Luca Antonio 12  
 Preindl, Josef  
     Hymnen 36 f.  
 Prentiss, Henri  
     Complete Preceptor 94, 106  
 Prout, Ebenezer 197  
 Porsile, Giuseppe 13 n.  
 Potsdam 143 n., 147 n.  
 Proßnitz 90  
 Punto, Giovanni (Stich, Johann Vaclav) 86, 111, 113  
 Pupeschi (Florenz) 196  
**Quarna** 162  
**Rampone**, Agostino 162 f.  
 Raoux, Marcel-Auguste 201 n., 204 f.  
 Rastatt 115  
 Rauch, Andreas  
     Attollite portas, principes 12  
     Concentus votivus 12  
 Redern, Friedrich Wilhelm Graf von 137 f.  
 Reicha, Antonin  
     Fuge für Streichquartett 44 n.  
 Reiche, Gottfried 290  
 Reim, Paul 255, 269  
 Reißinger [Carl Gottlieb Reißiger?] 265 n.  
 Reutter d. J., Georg von 12  
     Il parnaso accusato 14  
     Servizio di tavola 13, 15 f., 19  
     Trompetenkonzert 13  
 Ricci, Vittorio 197  
 Ricordi (Mailand) 191  
 Ricordi, Giulio 195, 197 f.  
 Riedl, Johann 62  
 Riedl, Joseph Felix 37 f., 59–65, 95–97, 162 n., 163  
 Rode, Gottfried 147 n., 151  
 Rode, Theodor 136 n., 138, 146–151  
 Rodenbostel, George Henry 230  
 Rodolphe, Jean-Joseph 112  
 Roeser, Valentin  
     Essai d'instruction 111  
 Rolla, Alessandro 174–178, 183–185  
 Rom 125 n., 164, 191, 203 f.  
 Romani, Felice 179 n., 182 n.  
 Roser, Franz de Paula  
     Adagio und Rondeau für Klappenwaldhorn 29 f.  
     Andante und Polonaise 29  
     Potpourri über Rossinis Tancredi 29 f.  
 Rossignoli, Paolo 187  
 Rossini, Gioacchino 125  
     Bianca e Falliero 179 n., 186 f.  
     Cenerentola 82  
     Othello 99, 101 f.  
     Tancredi 29  
 Roth, Enrico Agostino 168  
 Roth, Ferdinando (Mailand) 163, 167–170, 172, 192  
 Roth, Jean Chrétien (Straßburg) 228  
 Rott, August Heinrich 79  
 Roy, C. Eugène (Le Roy) 103–105, 114  
     4 Airs de Bravoure 102 n.  
     15 Airs en Duo 101 n.  
     Méthode de Cor de signal à clefs 221 f.  
     Méthode de Trompette 93, 95, 98–107, 117  
     Metodo per tromba 93, 105–107  
     Tutor for the trumpet (Roy & Müller) 93, 105 f.  
 Rudolph von Österreich, Erzherzog 72, 81 n., 91  
**Sachse**, Friedrich 38  
 Salf (Toulon) 218, 228  
 Salieri, Antonio 22, 35  
 Sammartini, Giovanni Battista 152  
 Sandbach, William 67, 122, 233–236, 239  
 Sargant, James 230  
 Sarrette, Bernard 142 f.  
 Sartirana, Giuseppe 176–178, 184 f., 187  
 Sattler, Christian Friedrich 37  
 Saurle, Michael 63  
 Sautermeister, François 219 n.  
 Sax, Adolphe 225  
 Schaffer, J. 71, 73, 78, 84, 122 n.  
 Schiebl, Franz Josef 73  
 Schiedermayer, Johann Baptist 131 n.  
 Schilke, Renold 298 f.  
 Schilling, Gustav 219 f., 223

- Schindlöcker, Michael  
     Zwölf Aufzüge 128  
 Schirotti, Antonio 173–176, 183 f., 187  
 Schmelzer, Johann Heinrich  
     Sacro-profanus concentus musicus 12  
 Schmidt, Johann Georg 123, 141, 238 f.  
 Schmittbaur, Joseph Aloys 115 f.  
 Schnabel, Josef 128 f.  
     Marsch für 8 Trompeten 129  
     5 Stücke für 7 Trompeten 129  
 Schneider, Wilhelm 219 n.  
 Schoenstein, Alberto 168  
 Schöller, J. Ph. 112  
 Schott und Söhne (Mainz) 99–101, 105 f., 117, 219  
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 35, 115 f., 121  
 Schubert, Franz  
     Die Freunde von Salamanka 17  
     Sinfonie Nr. 1 D-Dur 17 f.  
     Sinfonie Nr. 2 B-Dur 19  
     Sinfonie Nr. 3 D-Dur 19  
     Sinfonie Nr. 4 c-Moll 19  
     Sinfonie Nr. 5 B-Dur 19  
     Sinfonie Nr. 6 C-Dur 19  
 Schubert, Otto 246  
 Schumann, Robert 119  
 Schuster, Carl Gottlob 283–285, 288  
 Schuster, Friedrich Wilhelm (Karlsruhe) 218, 228 f.  
 Schuster, Wenzel 81  
 Schwanitz, J. H. 121, 292  
 Sessa, Pasquale 187  
 Seyfried, Ignaz von 42 n.  
 Shaw, William 123 f., 231 f., 291 f., 294  
 Siegen 255 n.  
 Smith, Henry (Wolverhampton) 227, 229  
 Smithers, Don Leroy 284  
 Sommerau-Beeckh, Maximilian Joseph 76, 81 f.  
 Sopron siehe Ödenburg  
 Spalato 162  
 Spandau, [?] 113  
 Spartanburg 303  
 Spohr, Louis 189 n., 245  
 Spontini, Gaspare 199 f.  
     Olimpie 219  
 St. Petersburg 11, 120, 127, 249, 253  
 Stadler, Anton 21, 86  
 Stählin, Jakob von 120  
 Stamitz, Johann 111  
 Starzer, Josef  
     Divertimento für 2 Flöten, 5 Trompeten und Pauken 126–128  
     Štěchovice 76  
 Stegmann, A. L. (Magdeburg) 223, 227, 229  
 Stegmann, Richard 245–247  
 Steiger, Oberstleutnant 132  
 Stein (Augsburg) 115  
 Steinkopf, Otto 290 f., 293 f.  
 Sternberg, Constantin  
     Ball Traum 265, 268  
 Stich, Johann Vaclav siehe Punto, Giovanni  
 Stockholm 19 f., 115, 117, 126  
 Stöhr, Franz 79  
 Stölzel, Heinrich 11, 121, 149–151, 199, 201  
 Storioni, Giuseppe 176, 184  
 Stössel, P.  
     Militärische Kirchenmusik 129 f.  
     Six Fanfares pour 6 Trompettes, 4 Cors et 2 Trombones 129 f.  
 Straßburg 104 f., 112, 145  
 Strauss, Johann  
     Fantasie über Beethovens Sehnsuchtswalzer (Le désir) 265, 267  
     Kaiserwalzer 265, 268  
 Struhal, Josef 90  
 Stuttgart 103 n., 104 f., 112  
 Sumiswald 121  
 Sundelin, August 118 n., 137, 148 n.  
 Süßmayr, Franz Xaver 86  
 Swoboda, Anton 119, 134, 146  
**Tabard**, Jean Baptiste (Lyon) 228  
 Talleyrand, Charles-Maurice de 23  
 Tank, [?]  
     Nocturno 265, 268  
 Taveggia, Alessandro 187  
 Taveggia, Francesco 187  
 Thomas, Giuseppe siehe Tomaschka, Joseph  
 Thomas, Theodor(e) Christian Friedrich 246  
 Thomson, César 250  
 Tomaschek, Giuseppe siehe Tomaschka, Joseph  
 Tomaschka, Joseph 86, 179, 187  
 Tomes, Frank 294, 300  
 Traditionell  
     »Annie Laurie« 265, 268  
     »Dann denkst du mein« 265, 268  
     »Home, Sweet Home« 265, 268  
     »Wenn die Schwalben heimwärts ziehen« 265, 268  
 Traeg, Johann 46  
 Troyer, Graf 74  
 Tuerlinckx, Jean Arnold Antoine 114, 116 f.  
 Tulou (Toulou), Jean-Louis 213  
 Turin 152, 162, 218  
 Türpe, Amalia 250 f., 261

- Türpe, Hugo 245–270  
 Abschieds-Ständchen 265, 267  
 Fantasie für Cornet »Appassionata« 245–248, 252–255, 257 f., 262, 266 f.  
 Grand Concert 266, 268  
 Großes Allegro 266, 268  
 Imperial Waltz 266, 268  
 König's Polonaise 268  
 Nocturno 266, 268  
 Ozean-Fantasie 266 f.  
 Russian Song 266, 268
- Türpe, Oswald 251
- T[h]ürschmidt, Carl 113
- Tutsch, Franz 85, 91, 180 n.
- Uhlmann**, Leopold (Wien) 37 f., 125, 162 n., 163, 191 f., 219 n.
- Vaccai**, Nicola 180, 185
- Varese 167
- Vejvanovskij, Pavel Josef 12
- Velata, Giuseppe (Turin) 152, 218 n.
- Venedig  
 Teatro La Fenice 182
- Verdi, Giuseppe 188, 191, 194–198  
 Aida 188, 195  
 Attila 180 f., 186  
 Falstaff 196  
 I Lombardi 187  
 Macbeth 195  
 Otello 196
- Versailles 114 n.
- Vessella, Alessandro 189
- Vicco (Turin) 152
- Vieuxtemps, Henri  
 Fantaisie appassionata 266 n.
- Viganò, Giuseppe 178, 180, 185, 187
- Viganò, Pietro 173 f., 176, 178, 181, 183, 187
- Vinci, Leonardo da 120, 292
- Visconti, Graf 178
- Vizzutti, Allen 110
- Vladislav II. von Böhmen und Ungarn 90
- Vogel, Karl 261
- Voisin, Roger 290
- Vojtek, Josef 76 f.
- Výškov siehe Wischau
- Wagenseil**, Georg Christoph 12  
 Il Siroè 14
- Wagner, Richard 261, 295
- Walch, Johann Heinrich  
 Suite 118
- Warschau (Warszawa) 249
- Waterloo 92, 216
- Weber, Carl Maria von  
 Der Freischütz 206
- Weber, Friedrich Dionys 123
- Weber, Gottfried 217 n., 223
- Weidinger, Anton 11, 20–34, 37, 40, 45 f., 65–72, 77, 84, 86, 92, 95, 122, 125, 232, 244, 281, 286–288
- Weidinger, Joseph 25, 29–31
- Weidlich, Ferdinand 13
- Weigl, Joseph 86  
 Sonata a sette (Konzert) Es-Dur für Englischhorn, Flauto d'amore, Trompete, Viola d'amore, Cembalo und Violoncello 21, 67
- Weimar 12, 121, 292
- Weiss, Franz  
 Adagio und Rondo für Flöte, Oboe und Trompete D-Dur 35, 37  
 Trio für Flöte, Oboe und Trompete 35  
 Variationen für Flöte, Oboe und Trompete 35–37
- Welcker von Gontershausen, Heinrich 219 n.
- Werner (Dresden) 112
- Werner, Joseph 25, 32–34, 37, 85, 91  
 Polonaise 33  
 Potpourri 33  
 Variationen für Trompete 32 f.
- Wien 11–73, 77, 84–86, 104, 122, 125, 128, 131, 134, 146, 152, 160, 162 f., 191, 204, 219 n., 232, 241  
 Esterházy-Hof 45  
 Hoftheater 21, 34, 42, 48, 85 n., 91  
 Kaiserlicher Hof 21 f., 25, 30 f., 34–36, 45, 126  
 St. Stephan (Dom) 24  
 Theater an der Wien 32, 42  
 Theater in der Josefstadt 71, 73, 77
- Wiener Neustadt 34
- Wieprecht, Friedrich Wilhelm 147, 151  
 Sechs Maersche für Cavallerie Musik 136
- Wieser, Vincenc 78, 81, 85, 89–91
- Wischau (Výškov) 71, 73 f., 77, 90, 122
- Wladislaus König von Ungarn siehe Vladislav II.
- Wöggel, Michael 11, 114–116
- Wolff, [?]  
 »Farewell«-Serenade 266, 268
- Wolff, Hermann 259, 269
- Woodham, Richard 230
- Wranitzky, Anton 46
- Würzburg 111, 130, 245, 247 f.
- Ysaÿe**, Eugène 250
- Zerbi**, Giovanni 180, 185, 187
- Zerbi, Giuseppe 175 f., 178–180, 184, 187
- Ziegler, Johann 163
- Zürich 131 f., 246
- Zwickau 251

## Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

DANIEL ALLENBACH ist in Frutigen geboren und aufgewachsen. An den Universitäten in Bern und München studierte er Musik-, Theater- und Medienwissenschaft. 2012 schloss er zudem ein Hornstudium (Master in Music Performance) an der Hochschule der Künste Bern bei Thomas Müller, Markus Oesch und Raimund Zell ab. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern, schreibt Programmtexte unter anderem für das Zentrum Paul Klee, ist für die Dramaturgie bei den Thurnerseespielen zuständig und spielt als Hornist in diversen Orchestern und Kammermusikensembles (unter anderem Capriccio Basel, Neues Zürcher Orchester, ensemble punktum). Im Rahmen eines Projekts des Schweizerischen Nationalfonds beschäftigt er sich mit frühen französischen Ventilhörnern.

CLAUDIO BACCIAGALUPPI ist Mitarbeiter der Arbeitsstelle Schweiz des RISM. Er interessiert sich für Kirchenmusik in Neapel im 18. Jahrhundert und in der Schweiz im 17. Jahrhundert. Mit Luigi Collarile hat er den Werkkatalog von Carlo Donato Cossoni (1623–1700) herausgegeben (Bern 2009). Seine Dissertation erschien 2010 in Kassel unter dem Titel *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*.

ROLAND CALLMAR geboren 1963 in Stockholm, spielte schon mit 14 Jahren im Tanzorchester seines Vaters mit. Er studierte 1980 bis 1985 Trompete bei Bo Nilsson in Malmö (Schweden) und weiter an der Schola Cantorum in Basel (Schweiz), wo er 1991 bei Edward H. Tarr das »Diplom alter Musik« mit Hauptfach Naturtrompete erlangte. Seine Diplomarbeit *Die chromatisierte Trompete* (mschr., Basel 2003) beschreibt die Entwicklung der Naturtrompete bis zur Einführung der Ventiltrompete und umfasst einen Katalog der weltweit erhaltenen Instrumente der Periode 1750–1850, die zu dieser Entwicklungsphase gehören. Als Naturtrompeter war er Mitglied verschiedener europäischer Barockorchester (unter anderem Le Concert des Nations unter J. Savall; Orchester des Drottningholmtheaters Stockholm unter A. Östman; Le Parlement de Musique de Strasbourg unter M. Gester). Er lebt mit seiner Familie bei Sursee (Schweiz), wo er auch an der Kantonsschule sowie an der Musikschule als Instrumentallehrer und Ensembleleiter tätig ist.

FRANCESCO CARRERAS studierte Mathematik an der Universität Florenz und war in der Folge bis 2011 als Forscher am ISTI-Institut, einer Einrichtung des nationalen italienischen Forschungsrates, tätig. Dabei widmete er sich kognitiven Aspekten der Musikwissenschaft, der Instrumentenkunde sowie der Akustik der Musikinstrumente. Insbesondere beschäftigte er sich – auch in diversen Veröffentlichungen – mit Untersuchungen zur Geschichte des Instrumentenbaus in Italien vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Daneben sammelt er historische italienische Flöten und Dokumente über

italienische Blasinstrumentenmacher. Die Zusammenarbeit mit Cinzia Meroni führte zur Entdeckung der Identität von Johannes Maria Anciuti und zur Publikation eines Artikels in *Recercare* 20 (2008).

REINE DAHLQVIST studierte Musikwissenschaft in Göteborg (Prof. Dr. Jan Ling) und Uppsala (Prof. Dr. Ingmar Bengtsson und Dozent Dr. Hans Eppstein). Die Verteidigung seiner Dissertation erfolgte in Göteborg 1988: *Beiträge zur Geschichte der Trompete und des Trompetenspiels. Vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung der Periode 1740–1830*. Er hat Forschungsmittel vom Forschungsrat für Geisteswissenschaften erhalten und arbeitet als Lehrbeauftragter und Bibliothekar an der Akademie für Drama und Musik (vormals Musikhochschule) der Universität in Göteborg.

RAINER EGGER leitet die Firma »Blechblas-Instrumentenbau Egger«, gegründet im Jahr 1940 von Adolf Egger. Schon als Lehrling im elterlichen Betrieb war er davon fasziniert, die Funktionsweisen von Instrumenten zu erforschen. Immer dem »idealen« Klang und den optimalen akustischen Eigenschaften eines Instruments nacheifernd, entwickelte er die historischen Instrumente, die sein Vater als einer der Pioniere gebaut hatte, ständig weiter. Die Erfahrung, mit der heute bei Egger die Instrumente hergestellt werden, basiert auf unzähligen Experimenten mit verschiedenen Materialien, Messuren und Arbeitstechniken. Die Zusammenarbeit mit erfahrenen Musikern und Akustikern und der Einsatz neuester akustischer Messvorrichtungen erlauben ihm laufend Verfeinerungen seiner Instrumente.

MARTIN KIRNBAUER geboren 1963 in Köln, war nach einer Ausbildung zum Holzblasinstrumentenmacher und Musikstudien am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg Restaurator für Historische Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg; 1986/87 Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft zum Erstellen eines beschreibenden Kataloges der Flöten- und Rohrblattinstrumente bis 1750 im Germanischen Nationalmuseum (Wilhelmshaven 1993). Ab 1988 studierte er Musikwissenschaft, Germanistik und Mittelalterliche Geschichte an den Universitäten Erlangen und Basel (Lizentiat 1993), Promotion 1998 mit einer Arbeit zu Hartmann Schedel und sein »Liederbuch« (Bern 2001). Zwischen 1994 und 2004 war er wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. 2007 Habilitation für Musikwissenschaft mit einer Studie *Vieltönige Musik – Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Basel 2013). Seit Mai 2004 Leiter des Museums für Musik in Basel und Kurator für die Sammlung Alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel. Daneben Privatdozent für Musikwissenschaft der Universität Basel. Weitere Forschungsschwerpunkte und Publikationen umfassen Musik des Spätmittelalters, der Renaissance und des Frühbarocks, Organologie, Musikalische Ikonographie sowie Aufführungspraxis.



SABINE KATHARINA KLAUS studierte Musikwissenschaft und Pädagogik an der Eberhard Karls Universität Tübingen und promovierte 1994 mit einer Arbeit zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente. Sie war als wissenschaftliche Assistentin am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und am Historischen Museum Basel sowie als Beraterin am Technischen Museum Wien tätig. 1995/96 war sie Stipendiatin des Metropolitan Museum of Art in New York. Seit 1999 betreut sie als Kuratorin die Joe R. and Joella F. Utley Collection of Brass Instruments am National Music Museum, The University of South Dakota, Vermillion, USA, und unterrichtet dort Instrumentenkunde. Sie arbeitet an einem mehrbändigen Werk zur Geschichte der Trompete.

KRISZTIÁN KOVÁTS wurde 1976 in Celldömölk/Ungarn geboren. 1996 bis 2002 erlangte er Diplome an der Franz Liszt Musikakademie Debrecen in den Fächern Trompete und Kirchenmusik. Von 2002 bis 2009 studierte er Zink bei Bruce Dickey sowie Barock-, klassische und romantische Trompete bei Jean-François Madeuf an der Schola Cantorum Basiliensis; in diesem Fach erlangte er das Masterdiplom. Außerdem war Kováts von 2007 bis 2010 Zinkstudent von Jean Tubéry und Serge Delmas am Conservatoire National de Paris (CNR). Er besuchte Meisterkurse von Maurice André, Guy Touvron, Bo Nilsson und Reinhold Friedrich und erwarb verschiedene Preise in nationalen und internationalen Wettbewerben. Gegenwärtig tritt Krisztián Kováts europaweit als Solist und Kammer- oder Orchestermusiker mit namhaften Gruppen und Künstlern auf, unter anderem bei der Nationalen Philharmonie Budapest (Zoltán Kocsis), Ricercar Consort (Philippe Pierlot), Balthasar Neumann-Ensemble (Thomas Hengelbrock), Bach Collegium Japan/Europe (Masaaki Suzuki), Musikpodium Stuttgart (Frieder Bernius) und Le Concert Royal (Guy Ferber).

CINZIA MERONI schloss ihre Studien in Geschichte und Kunstkritik 2007 an der Universität Mailand mit einer Dissertation über die Werkstatt von Angelo Cesare Colombo und den Klavierbau in Mailand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab. 2008/09 betrieb sie als Stipendiatin am ISTI-Institut in Pisa archivalische und organologische Forschungen zur Produktion von Blasinstrumenten in Mailand, betreut von Francesco Carreras. Im Rahmen eines vom Departement für Kunstgeschichte und Darstellende Künste der Universität Florenz geförderten Projekts beschäftigte sie sich ab 2010 mit Quellen zu Geschichte und Technologien des Streichinstrumentenbaus in der Toskana vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Gegenwärtig arbeitet sie im Rahmen des MIMO-Projekts (Musical Instrument Museums Online) an der Revision und Integration von Metadaten.

RENATO MEUCCI geboren 1958, studierte Gitarre und Horn an den Musikhochschulen Rom und Mailand sowie Altphilologie an der Universität Rom. Er spezialisierte sich auf die Geschichte, Archäologie, Ikonographie und Aufführungspraxis der Musikinstrumente sowie auf die Aufführungsbedingungen der Musik in Italien in den

vergangenen Jahrhunderten. Darüber veröffentlichte er Beiträge in Sammelbänden und Zeitschriften in Italien, Deutschland, England, Österreich, der Schweiz und den USA. Er war Lehrbeauftragter für Geschichte der Musikinstrumente an den Universitäten Parma (1994–2000) und Mailand (seit 2001), sowie für Musikgeschichte an der Musikhochschule G. Cantelli in Novara, der er seit Ende 2011 vorsteht. Außerdem wurde ihm von der American Musical Instrument Society der Curt-Sachs-Preis 2012 verliehen.

JAROSLAV ROUČEK wurde 1970 in Roudnice nad Labem (bei Prag) geboren. Von 1985 bis 1991 studierte er Trompete am Prager Konservatorium. 1991 bis 1996 setzte er seine Studien bei Prof. Vladimír Rejlek und Prof. Václav Junek an der Akademie der musischen Künste in Prag fort; 1998 erlangte er das Diplom im Fach Barocktrompete bei Prof. Friedemann Immer (Sweelinck-Konservatorium Amsterdam). Von 1994 bis 2007 war er Mitglied der Prager Philharmonie. In den Jahren 1994 bis 1996 nahm er drei CDs mit Trompetensonaten unter anderem von Vejvanovský, Biber und Schmelzer auf. 2001 gewann er den 2. Preis im 2. Internationalen Altenburg-Wettbewerb für Barocktrompetensolisten und 2001 auch den 2. Preis im 6. Internationalen Händel-Wettbewerb Halle. Seit 2000 ist er Mitglied des Freiburger Barockorchesters. Überdies unterrichtet er seit 2008 moderne Trompete an der Akademie der musischen Künste in Prag und arbeitet dort zugleich an einer Doktorarbeit über die Klappentrompete.

MARTIN SKAMLETZ geboren 1970 in Österreich. Studien an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien (Musiktheorie bei Karl Heinz Füssl und Diether de la Motte, Flöte bei Raphael Leone) und am Koninklijk Conservatorium in Brüssel (Traverso bei Barthold Kuijken, Marc Hantaï und Frank Theuns). Seit 1997 in Basel, erste Unterrichtstätigkeit für den Schweizerischen Musikpädagogischen Verband. Seit 2006 Professor für Musiktheorie und Aufführungspraxis am Vorarlberger Landeskonservatorium Feldkirch, von 2006 bis 2008 Lehrauftrag für Tonsatz und Gehörbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen. Seit 2007 Dozent für Musiktheorie und Leiter des Forschungsschwerpunktes Interpretation an der Hochschule der Künste Bern.

EDWARD H. TARR zählt seit mehr als zwanzig Jahren zu den internationalen Spitzentrompetern. Er ist ein Pionier der Wiedereinführung historischer Blechblasinstrumente und hat bei mehr als einhundert Aufnahmen auf Barocktrompete, romantischer Trompete in tief-F und Zink mitgewirkt, ohne indessen das moderne Instrument zu vernachlässigen. Seine Konzertreisen führten und führen ihn in die ganze Welt, er ist Berater bei verschiedenen Musikinstrumentenherstellern (R. Egger in Basel und Yamaha) und hat sich als Herausgeber von Urtextausgaben der wichtigsten Trompetenkonzerte verdient gemacht. Für beide Ausgaben des New Grove Dictionary of Music and Musicians (London 1980 und 2001) schrieb Tarr über siebzig Artikel. Sein Buch *Die Trompete* (Mainz, Schott, 4. erweiterte Auflage einschließlich einer CD-Aufnahme, 2006) ist ein Standardwerk.

ADRIAN VON STEIGER studierte Musik und Musikwissenschaft an der Universität und am Konservatorium in Bern. Seine Dissertation befasst sich mit der umfangreichen Berner Blasinstrumentensammlung von Karl Burri. Als Projektleiter und Wissenschaftler trug er zu einer Reihe von HKB-Forschungsprojekten bei, die sich schwerpunktmäßig mit historischen Blasinstrumenten auseinandersetzten: Klappentrompete, Publikationsreihe »HKB Historic Brass Series« bei Editions Bim, Zusammenarbeit Sammlung Burri, historischer Blechblasinstrumentenbau, Saxhorn, Korrosion und Klingende Sammlung. Er ist Geschäftsführer der Stiftung Instrumentensammlung Burri.

MARKUS WÜRSCH Musikstudium am Konservatorium Luzern (Diplome für Trompete und Blasmusikdirektion mit Auszeichnung). Studium am Konservatorium Zürich bei Henri Adelsbrecht (Konzertreife-Diplom mit Auszeichnung). Preisträger Migros-Stipendium. Studienjahr am Conservatoire Nationale Supérieur Paris bei Pierre Thibaud. Studien in den USA an der Northwestern University of Chicago bei Vincent Cichowicz und an der Eastman School of Music, Rochester NY bei Charles Geyer. 1995/96 Studienjahr in London (Weiterbildung in historischer Aufführungspraxis und Ensembleleitung). Studien an der Royal Academy of Music, Royal College of Music, Trinity College of Music und Guildhall School of Music and Drama. Unterricht mit Michael Laird, Crispian Steele-Perkins und Stephen Keavy (Barocktrompete), Jeremy West (Zink) und Philip Jones (Ensembleleitung). 1980/81 Lehrtätigkeit am Konservatorium Winterthur und an der Musikakademie Zürich. Von 1981 bis 1995 Solotrompeter des Tonhalle-Orchester Zürich. Solistische Tätigkeiten mit verschiedenen Orchestern im In- und Ausland. Solist an den internationalen Festwochen in Luzern mit dem Tonhalle-Orchester Zürich und der Südwestdeutschen Philharmonie. Als erster Trompeter im Barockorchester La Cetra und I Barocchisti tätig. Dozent für Trompete, Naturtrompete und Romantische Trompete an der Hochschule der Künste Bern und an der Hochschule Luzern.

**HKB HEAB BUA**  
**Hochschule der Künste Bern**  
Haute école des arts de Berne  
Bern University of the Arts





Dieses Buch ist im Mai 2015 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2015. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-84-0







Musikforschung der  
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-84-0